FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY

23.XI.1975 • NR 47 (147) • ROK III • CENA 5 ZŁ

KRYZYS KINA W RFN

STR. 14

TRZYDZIESTOLECIE KINEMATOGRAFII

Realizatorzy i pracownicy kin, technicy i pracownicy administracji, przedstawiciele wszystkich branż kinematografii polskiej spotkali się 5 listopada w Filmowym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym w Warszawie. W spotkaniu zorganizowanym z okazji 30-lecia kinematografii w Polsce Ludowej wzięli udział: zastępca kierownika Wydziału Kultury KC PZPR Jan Kasak, wiceminister kultury i sztuki Mieczysław Wojtczak, a także szefowie kinematografii ZSRR — Filip Jermasz, NRD — Hans Starke i CSRS — Jiří Purš. Wyświetlono dokumentalny film o historii kinematografii w PRL, zrealizowany przez Jadwigę Zajiček z WFD. Na spotkaniu przemawiał wiceminister Mieczysław Wojtczak, który przypomniał dzieje rozwoju tej dziedziny sztuki w ubiegłym 30-leciu w Polsce. Powstało w tym czasie ponad 450 filmów fabularnych dla kin i około 700 półgodzinnych filmów fabularnych dla telewizji, a także 12 tys. wszelkiego rodzaju filmów krótko- i średniometrażowych. Obejrzało je od 1945 r. półtora miliarda widzów w Polsce i kilkakrotnie więcej za granicą, uzyskały przeszło tysiąc nagród na międzynarodowych festiwalach.

Kreśląc perspektywy rozwoju polskiej kinematografii, min. Wojtczak przypomniał, że polityka partii po VI Zjeździe PZPR stworzyła niezwykle korzystny klimat dla kultury, czego wyrazem są decyzje polityczne i państwowe dotyczące rozwoju poszczególnych jej dziedzin. Biuro Polityczne PZPR i Prezydium Rządu podjęły uchwałę o zwiększeniu społeczno-kulturalnej roli kinematografii, dzięki czemu uzyskała ona znaczne środki między innymi na budowę nowej wytwórni filmów fabularnych w Warszawie i zakup nowoczesnego sprzętu. Nastąpiła też znaczna poprawa warunków materialnych i socjalnych pracowników filmu. Powołano Radę Programową Kinematografii i komisję konsultacyjną przy przedsiębiorstwie „Film Polski" proponującą filmy na międzynarodowe festiwale.

Szefowie kinematografii bratnich krajów socjalistycznych przekazali na ręce min. Wojtczaka serdeczne gratulacje i życzenia dalszych sukcesów dla polskich twórców.

Zabierali następnie głos przedstawiciele różnych gniazdzin kinematografii. O problemach odpowiedzialności twórców filmowych, o dorobku naszego kina i stosunkach między filmem i telewizją mówił reż. Czesław Petelski. Ludwik Perski przypomniał pierwsze dni istnienia naszej kinematografii. Przewodniczący Zw. Zaw. Pracowników Kultury i Sztuki Mariusz Dmochowski mówił o aktywności filmowców w szeregach związku, a o pracy rzeszy pracowników upowszechniania mówiła kierowniczka kina „Ochota" w Warszawie, Halina Żelaska.

★

W całym kraju od 12 do 30 listopada trwają imprezy związane z trzydziestoleciem kinematografii w PRL. W każdym z miast wojewódzkich organizowane są przy współudziale Stowarzyszenia Filmowców Polskich pokazy najwybitniejszych filmów od „Zakazanych piosenek" do „Nocy i dni", z udziałem twórców i aktorów. Oprócz tego niemal w każdej miejscowości odbywają się tygodniowe lub dwutygodniowe przeglądy filmów polskich. Na program tych przeglądów składają się najlepsze i cieszące się największą popularnością filmy fabularne i filmy krótkometrażowe nagrodzone na krakowskich festiwalach. W popularyzacji dorobku polskiego filmu biorą udział kina państwowe, związkowe, studyjne i dyskusyjne kluby filmowe. CRF wydała z tej okazji okolicznościowy plakat.

WYSTAWY

W sali Gagarina w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie Filmoteka Polska, NZK i „Polfilm" zorganizowały wystawę 199 nagród spośród tych, które polskie filmy zdobyły na międzynarodowych festiwalach. Znalazł się na niej między innymi obraz, którym wyróżniono na festiwalu filmów dokumentalnych w Cannes w 1947 r. „Powódź" Jerzego Bossaka i Wacława Kaźmierczaka, pierwszy z nagrodzonych powojennych filmów polskich, oraz marmurowy globus, którym uhonorowano na tegorocznym festiwalu w Moskwie „Ziemię obiecaną" Andrzeja Wajdy.

★

Dwie retrospektywne wystawy plakatu filmowego uświetniły trzydziestolecie kinematografii. Pierwsza eksponowana w Galerii na Woli w Warszawie składa się ze 100 najlepszych plakatów z lat 1945—1975. Druga, zorganizowana w galerii 1.2 na Starym Mieście w Warszawie — obejmuje dzieła Waldemara Świerzego, Franciszka Starowieyskiego, Jakuba Erola oraz plakaty nagrodzone na międzynarodowych konkursach plastycznych. Wystawy otwarte w Warszawie w listopadzie eksponowane będą następnie w innych miastach.

„KINEMATOGRAFIA W POLSCE LUDOWEJ"

Nakładem Redakcji Wydawnictw Filmowych CRF ukazała się w listopadzie publikacja pod tytułem „Kinematografia w Polsce Ludowej". Na treść książki składa się wykaz 455 tytułów filmów fabularnych zrealizowanych po wojnie w Polsce, z czołówkami, informacjami o nagrodach i krótkimi streszczeniami. Powstał w ten sposób najobszerniejszy, z opublikowanych dotychczas, katalog dorobku naszej kinematografii fabularnej. Tom zawiera także informacje o Zespołach Filmowych, wytwórniach, instytucjach i organizacjach działających w kinematografii polskiej, kronikę wydarzeń z lat 1943—1975, dane o nagrodach i imprezach filmowych.

Książkę zawierającą 156 stron, ilustrowaną 432 zdjęciami opracował zespół Filmowego Serwisu Prasowego, a wydrukowała Drukarnia nr 6 Krakowskich Zakładów Graficznych.

Na planie

MGŁA

Reż. Sylwester Szyszko (na zdjęciu **z wykonawcą głównej roli, Marianem Łaszewskim**) rozpoczął w okolicach Augustowa zdjęcia do filmu „Mgła" według powieści „Erkaemiści" Jerzego Grzymkowskiego. Akcja toczy się tuż po wojnie we wsi nękanej przez leśne bandy, bohaterami są młodzi żołnierze KBW. Występują m. in. Edward Bryła, Marek Frąckowiak, Krzysztof Janczar i inni. Operatorem jest Witold Adamek, scenografem Andrzej Borecki, kierownikiem produkcji Wiesław Grzelczak. Film powstaje w zespole „Iluzjon".

PROCES, KTÓRY SIĘ ODBYŁ NAPRAWDĘ

Andrzej Trzos-Rastawiecki ukończył film „Skazany" (poprzedni tytuł „Punkt przecięcia"). Pod względem stylistycznym jest to kontynuacja i rozwinięcie form realizacyjnych zastosowanych przez reżysera w „Trądzie" i „Zapisie zbrodni". I tu także zatarte są granice między fikcją i dokumentem, aktorzy wtopieni w codzienne życie i autentyczną scenerię wielkomiejską. O ile jednak „Zapis zbrodni" opowiadał o faktach autentycznych, o tyle fabuła „Skazanego" nie ma swych życiowych odnośników. Przyjmując często stosowaną w filmie konwencję „dramatu sądowego" Andrzej Trzos-Rastawiecki dokonał niezwykłego zabiegu. Mówi reżyser:

— Osią dramaturgiczną filmu jest proces głównego bohatera, trzydziestoparoletniego mężczyzny. Moralny osąd postępowania tego człowieka jest bardzo trudny; zależnie od punktu widzenia można go uznać za zbrodniarza albo bohatera, o ile weźmie się pod uwagę całe tło psychologiczne i wszystkie fakty. Pisząc scenariusz opracowałem szczegółowo przebieg wydarzeń i biografie obu postaci, ich wzajemne związki, konflikty i więzy uczuciowe. Następnie przedstawiłem cały materiał prokuratorowi Edwardowi Saneckiemu z Generalnej Prokuratury i zapytałem, co by w tej sprawie zrobił. Odpowiedział: sporządziłbym akt oskarżenia. Poprosiłem więc, by to uczynił.

Gotowy akt oskarżenia i ten sam materiał faktograficzny przedstawiłem następnie mecenasowi Tadeuszowi de Virionowi z pytaniem, czy podjąłby się obrony. Zgodził się bez wahania. Z kolei akt oskarżenia otrzymał sędzia Michał Kulczycki, który przygotował i poprowadził rozprawę. Odbyła się ona z zachowaniem całej procedury postępowania karnego, z tym, że jako świadkowie wystąpili ludzie podstawieni przeze mnie i dokładnie poinstruowani, co mają zeznawać; ja sam byłem oskarżonym. Stenogram z rozprawy posłużył następnie — po skrótach — do napisania dialogu filmowego; w rolach sędziego, prokuratora i obrońcy, w rolach oskarżonego i świadków wystąpili tym razem aktorzy, ale mówili to i tylko to, co w rzeczywistości powiedziano na sali sądowej.

● **Więc treść wyroku nie była przewidziana w scenariuszu.**

— Absolutnie nie.

● **Wrażenie prawdy, autentyzmu jest rzeczywiście zdumiewające. Ale nie chodziło Panu chyba tylko o autentyzm?**

— Nie. Chodziło mi przede wszystkim o konfrontację poglądów tego zespołu prawników. Nie o misterną kompozycję literacką, ale zapis prawdy życiowej, wypowiedzi improwizowane, repliki wywołane autentycznym zaangażowaniem w sprawę. Generalnie rzecz biorąc tego typu materiał współgra z owym paradokumentalnym stylem filmu.

Złudzenie życiowej prawdy na ekranie uzyskać można różnymi drogami. Można inscenizować wszystko, moż-

Reżyser Andrzej Trzos-Rastawiecki

na też po prostu wyjść na ulicę. Główną trudnością tej metody jest utopienie aktora w autentyczne tło. Jest to zadanie trudne także dla aktorów. Wszystkie środki trzeba więc mobilizować po to, by aktorowi pomóc. Paradoksalne, i jakże w gruncie rzeczy krzywdzące aktorów opinie, jakie słyszałem po „Zapisie zbrodni": „Ci chłopcy są tak prawdziwi, że to chyba nie mogą być aktorzy" — potwierdzają pośrednio ich osobisty sukces i sukces tej metody pracy na planie.

Rozmawiał sob.

Listy do redakcji

„NOWE KINO - NOWE MITY"

Po lekturze recenzji Czesława Dondziłły z filmu „Sugarland Express" („Film" nr 42) pozostaje jedynie niesmak. Co mamy w tej wspaniałej recenzji? Na początku wstęp zapraweniu nieprzyjemną ironią, nic zresztą nowego nie wnoszący, dalej ocena filmu naszpikowana kpiną i cynizmem. Wg recenzenta wszystko w tym filmie jest śmieszne, złe i nieprawdziwe. A wadą wprost nie do darowania jest jakoby nawiązywanie do tradycji starego Hollywood. Jeżeli nawet tak jest — to co w tym złego? Przecież ten „stary" Hollywood położył w końcu podwaliny pod nowy film amerykański. Historia opowiedziana w filmie wydarzyła się naprawdę, a film ją może trochę ubarwił, czy — używając słów p. Dondziłły — podretuszował i przypudrował. Czy to naprawdę zasługuje na tyle ironii i kpiny? „Sugarland Express" otrzymał w ubiegłym roku nagrodę w Cannes i podejrzewam, że recenzent dostosował się do obyczaju, nakazującego naszym krytykom negatywnie oceniać filmy, które gdzieś indziej uznano za dobre (oczywiście jeśli to nie są filmy polskie). Zauważyłam, że każdy prawie film amerykański spotyka się z ostrą krytyką, w Polsce uznawany jest za chałę i nie nie warty kicz. A przecież mają one coś, co widzów urzeka i fascynuje, wciąga w klimat, nawet jeśli nie jest to żadne wielkie widowisko. Być może ów stary, wspaniały Hollywood bezpowrotnie przeminął, ale jego tradycje wywierają i wywierać będą jeszcze długo ogromny wpływ na współczesne kino amerykańskie, więc sądzę, że jeszcze na długie lata starczy tematów dla naszych krytyków...

MIROSŁAWA MANDZIUK
Sopot

W swej recenzji Czesław Dondziłło nie twierdził bynajmniej, jak nam się wydaje, że największą wadą „Sugarland Expressu" było nawiązywanie do tradycji starego Hollywood. Udowadniał, że Steven Spielberg posługując się motywami charakterystycznymi dla nowego kina amerykańskiego preparuje je w duchu „kina papy", w celach komercyjnych, o co zresztą wielu krytyków na świecie ma pretensję do twórcy „Paszczy". Wolno krytykowi mieć własne zdanie? Wolno. Wolno czytelnikowi się z nim nie zgadzać? Oczywiście też! Zresztą w tydzień później Jerzy Niecikowski zaprezentował krańcowo odmienny pogląd na film „Sugarland Express". Tym bardziej więc niesłusznie wydaje nam się pomawianie naszych krytyków — i w ogóle całej krytyki w Polsce — o stronnicze negowanie wartości całego amerykańskiego kina. Po nowofalowej odnowie ono znakomitą parasę. Prosimy przypomnieć sobie przyjęcie takich filmów, jak „Bullitt", „Francuski łącznik", „Nocny kowboj", „Narkomani", „Pięć łatwych utworów", „Zniknący punkt", „Klute", „Strach na wróble", „Rozmowa", „Taśmy prawdy" i wiele innych.

Redakcja

SKĄD TA CENA?

Do tej pory płaciliśmy drożej za bilety na filmy „komercyjne, bez wartości społecznej", a poniżej normy — za filmy o wybitnych walorach ideowo-artystycznych. Zgadzałyby się z tym podwyższone ceny biletów na film „Sędzia z Teksasu", ale co najmniej lekką wątpliwość wywołuje podwyżka cen ustępu na „Sugarland Express". Przyznam się natomiast, że droższe bilety na film „Kalina czerwona" uprowadziły mnie w osłupienie.

WŁODZIMIERZ CHEŁCHOWSKI
Warszawa

Nas też.

Redakcja

Na okładce:

EWA WIŚNIEWSKA

fot. Jerzy Troszczyński

Przeciwko regułom gry

„Zakłęte rewiry"

FILM
KULTURA
SOCJALIZM

Stan nieważkości

BOŻENA JANICKA

Kiedy pytamy polski film o inne problemy, które powinien naszym zdaniem podejmować, lecz tego nie robi, takie wypytywanie bywa zabawą nie zawsze uczciwą; zwykle znamy odpowiedź nie gorzej niż wypytywany i niepotrzebnie wprawiamy go w konfuzję. W przypadku pytania, dlaczego nasze kino na dobrą sprawę prawie wcale nie zajmuje się problematyką moralną – żadnej sensownej, z góry znanej odpowiedzi nie ma, chyba tylko najprostsza: bo ten temat jest dla kina najtrudniejszy. Nie tylko dla naszego; twórców filmowych, którzy potrafią coś wartościowego w tych kwestiach powiedzieć, i na świecie jest bardzo niewielu.

Każdy inny rodzaj kina — jeśliby się chciało — niętrudno zaprogramować; kina refleksji moralnej wymyślić nie można. Wymyślone, zamienia się w coś zupełnie innego: w moralizatorstwo ze szkółki niedzielnej. Takie nieporozumienia nam się przytrafiały; nie tylko na ekranie, również na widowni. Dlatego warto zacząć od spraw podstawowych.

Świadomość moralna jest częścią świadomości ogólnej, a moralne ideały — częścią postawy ideowej w ogóle. Kształtuje ją wiele bodźców: społecznych, ekonomicznych, biologicznych, kulturowych. Sztuka jest niezmiernie ważnym czynnikiem współtworzącym moralną świadomość społeczeństwa, są to jednak procesy niesłychanie subtelne, rozgrywające się nie między sztuką jako całością i traktowanym jako całość społeczeństwem, lecz między jednostką i odbieranym bardzo indywidualnie dziełem. Za pomocą książek czy filmów niosących refleksję moralną człowiek rozmawia nie tyle ze społeczeństwem, ile z samym sobą, z tą częścią własnego „ja", którą, z braku lepszego określenia, przywykliśmy nazywać sumieniem. Rozmawia nie o etycznych normach, lecz o tym, za co tylko on jest odpowiedzialny: jaką wartość potrafił nadać własnemu życiu. A ponieważ wartość społeczeństwa składa się z sumy owych wartości indywidualnych — społeczny aspekt tej twórczości jest oczywisty.

Autonomia sztuki z tego obszaru bywa ogromna. Uprościlibyśmy problem, widząc w niej tylko coś w rodzaju rylca do rzeźbienia osobowości czy instrumentu do refleksji nad losem. Może być czymś o wiele większym; sposobem przeżywania świata; szansą wzbogacenia o czyjeś doświadczenie moralne, które staje się częścią naszego wyposażenia duchowego; impulsem do szukania sensu własnego życia, lecz również sposobem nadawania mu wartości, sankcją. Ale najczęściej bywa tym, co nie pozwala sfilistrzeć, skołtunieć, popaść w moralny letarg: stale ponawianym pytaniem o cel naszego działania, o prawdę myśli i uczuć.

Generalnie chodzi bowiem o moralne doświadczenia, dylematy i ideały, ale przede wszystkim o pewien stan świadomości, który można by określić najkrócej jako moralny niepokój. Oglądanie świata z tej perspektywy, zadawanie mu tego rodzaju pytań. Główny zarzut, jaki można postawić naszemu kinu — to płytkość refleksji moralnej, ubóstwo tego rodzaju zainteresowań. I tu chyba, a nie gdzie indziej, należałoby szukać przyczyn nieważkości naszego filmu, braku tego, co nazywamy formatem czy klasą.

Tradycja naszej kultury podsuwa dwa najogólniejsze modele postawy moralnej: dają się one wyprowadzić z romantyzmu i pozytywizmu. Pewne elementy postawy romantycznej żywią dziś o wiele bardziej kino niż literaturę; ale to przeważnie nie jest nasze kino. Najatrakcyjniejszy filmowy boha-

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3

ter: człowiek zbuntowany przeciwko poczciwościom życia w imię przerastającego rzeczywistość moralnego ideału, który zresztą nie zawsze sobie uświadamia, częściej tylko wyczuwa pod postacią wewnętrznej niezgody wobec świata, trawiony niepokojem maksymalista, nierzadko tragiczny straceniec nie mogący się zgodzić również na samego siebie, przypieczętowujący własną śmiercią przeświadczenie, że istnieje coś, co jest więcej warte niż życie — wyprowadza swój rodowów z romantyzmu. Kino nadużywa czasami tego modelu, wypreparowując zeń głębszą motywację i pozostawiając samą atrakcyjną formę, ale kiedy sięga po niego artysta tej miary co np. Szukszyn — powstaje „Kalina czerwona".

Należałoby zapytać, co tu ma do rzeczy film Szukszyna, mowa przecież o filmie polskim. Ma, i to więcej, niż widać na pierwszy rzut oka: że u nas żaden współczesny film dający się porównać z tamtym nie powstał i to pewnie coś mówi o stanie polskiego kina. Otóż uderzające jest zakłopotanie piszących o tym filmie naszych recenzentów faktem, że Szukszyn najwyraźniej nie potępia swojego bohatera, chociaż Jegor był złodziejem. Znamienny objaw niezrozumienia, o co tu w ogóle chodzi, mylenia problematyki moralnej z moralizatorstwem, normą z katechizmu czy kodeksu karnego. Można chyba zaryzykować twierdzenie, że nie tylko recenzenci stracili owe elementarne rozeznanie, i że to jest jedna z przyczyn, iż nie mamy takich filmów.

Mogą zaistnieć wokół tej kwestii i inne nieporozumienia. Prawdziwy moralista poddaje swych bohaterów skrajnemu doświadczeniu po to, żeby zobaczyć, co ludzkiego w nich ocaleje i nie da się stłamsić do końca; dzieło musi być bowiem w swej ostatecznej wymowie głosem w obronie człowieka. Wiedział o tym autor „Na wylot"; w swym drugim filmie, „Wiecznych pretensjach" (postać Franka) — zapomniał.

Ale najjaskrawsze nieporozumienie zaszło w ostatnim roku nie na łamach prasy ani na ekranie, lecz na widowni. Spotkała ta przygoda Andrzeja Wajdę, a ściślej — jego bohatera, Karola Borowieckiego z „Ziemi obiecanej". Postać Borowieckiego, programowego pozytywisty, zbudowana jest z dosyć przewrotnie użytych struktur romantycznych. To również bohater zbuntowany, tyle że jego bunt polega na odrzuceniu reguł przegrywającego świata, który go zrodził i pełnej, aż do wewnętrznego zatracenia, akceptacji reguł świata innego, zwycięskiego. Z modelem romantycznym łączy go ponadto pasja i zapamiętanie w dążeniu do celu, jawność przyjętych zasad, odrzucenie obłudy i faryzeizmu. Jednak ideowa motywacja działania tego człowieka, jego wewnętrzne racje, są biegunowo przeciwne ideom i racjom romantycznym: motywem działania Borowieckiego jest własny interes, a jego energia i talent służą wyłącznie pazernemu, wilczemu egoizmowi, nie cofającemu się przed okrutnym deptaniem słabszych i bezbronnych.

I oto spora część widzów zagubiła się zupełnie w tej nie tak przecież skomplikowanej grze napięć między działaniem i motywacją. Przyzwyczajeni do układów najprostszych, jakie serwuje zazwyczaj nasze kino, do sytuacji i postaci jak z elementarza, z jawną tendencją moralizatorską, wyrywani dziesiątki razy do odpowiedzi, czy bohater jest „dobry", czy „zły" — wobec Borowieckiego stracili orientację. Nie widać, żeby autor odwracał się od swego bohatera ze wstrętem — więc zapewne pochwala; bohater ma wiele wartościowych cech charakteru i one przede wszystkim, a nie racje moralne, ideowe, rzucają się w oczy; więc Borowiecki jest „dobry". A że z humanitaryzmem był trochę na bakier — więc nie „dobry" w ogóle, lecz w jakiejś społecznej roli: dobry obywatel. Mało brakowało, a mianowano by tego fabrykanta, który każe strzelać do robotników, a przedtem wyrzucał ich na bruk, modelowym dobrym Polakiem.

Taką cenę zapłacił Wajda za nowoczesność metody. Ale za tym nieporozumieniem musiało się kryć coś głębszego: ostre zapotrzebowanie na te cechy osobowe, jakie ma Borowiecki, a zapewne i coś pociągającego w jego sytuacji. Pytani o to, co im się w Borowieckim podoba, widzowie, zwłaszcza młodzi, wymieniają zwykle energię, stanowczość, skuteczność działania. Jak się zdaje, chodzi jednak i o coś więcej: Wajda pokazał pewien model kariery, a dylematy z nią związane są jednym z moralnych niepokojów naszego dnia dzisiejszego. Borowiecki z „Ziemi obiecanej" robi swoją karierę za pomocą autentycznego talentu, pracy, energii a nie za pomocą krętactw czy obłudy — i na tym polega atrakcyjność jego sytuacji.

Motyw kariery pojawia się w wielu nowych filmach. Najwyraźniej jako główny temat w telewizyjnym „Wyjeździe służbowym" Piotrowskiego i „Domu moich synów" Zalewskiego. Jeśli wspinanie się po szczeblach społecznej hierarchii jest wyrazem zgody na udział w społecznych mechanizmach, akceptowania reguł gry — jest w robieniu kariery coś z pozytywistycznej postawy wobec świata. Jeśli wierzyć tym filmom, pozytywizm, który nigdy nie miał u nas dobrej prasy, dopiero dziś rysuje się wyraźnie i jasno jako orientacja najbardziej zagrażająca duszy... Ale zostawmy żarty, sprawa jest poważna.

Film spostrzegł pewne zjawisko, zanotował i poddał widzom pod rozwagę — i to jego zasługa. Na razie jednak jest wobec niego dosyć bezradny, ukazuje raczej obyczajowe niż moralne aspekty sprawy. Ubolewa głównie nad tym, co musi być ceną każdej kariery: nad ograniczeniem spontaniczności, koniecznością gry, utratą części wartości, które ma do zaoferowania życie zupełnie prywatne i czerpiące satysfakcję jedynie z tej prywatności. Jednak dopóki bohaterowie sami nie uważają swego życia za przegrane, są to raczej moralne niewygody niż problemy i demonizowanie ich pachnie owym poczciwym moralizatorstwem. Przeświecają jednak w tych filmach gdzieś w głębi istotne niepokoje natury moralnej i społecznej. Przede wszystkim pewne społeczne frustracje, płynące z zagrożonego poczucia sprawiedliwości, jako następstwa dowolności karier i rządzących nimi reguł. W obu wspomnianych filmach oglądamy przypadki karier wątpliwych, osiągniętych nie dzięki osobistym walorom, lecz sprytowi i matactwom. Następnie — i to chyba ważniejsze — niepokój spowodowany naruszeniem hierarchii wartości. Bohaterowie obu filmów robią wrażenie moralnych ofiar forsownej kampanii

Bez kompromisów

„Struktura kryształu"

prasowej propagującej ideę karlery: zapomnieli, co w życiu jest naprawdę ważne. Wreszcie — i to jest już najmniej wyczuwalne — tęsknota do moralnego ideału.

Wyraźniej, w kategoriach jawnego dylematu i konieczności wyboru, rysują się te sprawy w „Zaklętych rewirach" Janusza Majewskiego i telewizyjnym „Personelu" Krzysztofa Kieślowskiego. Przed bohaterami — młodym kelnerem z przedwojennego hotelu „Pacyfik" i dzisiejszym młodym krawcem z teatralnej pracowni — otwiera się szansa kariery takiej, jaka jest dla nich dostępna, a przede wszystkim możliwość zdobycia w swym środowisku pewnej przewagi, pozycji silniejszego; i obydwaj rezygnują, mimo spodziewanych przykrych konsekwencji. Odrzucają nie karierę jako taką, lecz reguły gry, które musieliby zaakceptować jako jej cenę. Chłopak z „Zaklętych rewirów" odchodzi w chwili, kiedy mógłby przypieczętować własny sukces niszcząc swego wroga, gdyby się zdecydował na donos. Przeciwnik, nie spodziewający się niczego innego, bo sam był dotychczas silny dzięki tej broni — czeka na chłopaka z gotowym epitetem: ty świnio. Wybór, jakiego dokonuje bohater, trywialnie dałby się więc wyrazić jako wybór między epitetami, bo teraz będzie zapewne słyszał dziesiątki razy: ty frajerze...

Takie postawienie sprawy może się wydać skrajnym spłaszczeniem, ale nie bez przyczyny zestawiłam na moment piękną formułę „moralny wybór" z niewybrednymi określeniami, między którymi ma wybierać bohater. Oba filmy mówią o czymś wprost, można w nich jednak — znów — odnaleźć wyraźniej niż w poprzednich tęsknotę do moralnego ideału, bunt przeciw małości życia, które tworzy sytuacje na tak skarlałą miarę — i takimiż pojęciami je mierzy.

Maksymalizm decyzji chłopca z „Zaklętych rewirów", właściwie ponad stan jego moralnej świadomości, działa jak szok, jest pytaniem zwróconym wprost do widza. Sytuacja chłopca z „Personelu", któremu okoliczności czynią podobną ofertę — donosu w 19 wiośnie życia, może jest mniej wymowna, ale kto wie, czy nie dotkliwsza. I pytanie do widowni może nieco inne: czy to nie ty, zacny widzu, sprokurowałeś bohaterowi tę sytuację? I czy to nie ty uważasz ją za coś bez znaczenia?

Obaj bohaterowie swymi decyzjami opowiadają się po stronie — by posłużyć się modnym terminem — jakości życia. Moralnej jakości życia. I moralnej jakości społeczeństwa.

Pojawił się już w tych uwagach motyw rozumianego jako zbiór wartości moralnego ideału, bez którego jakiekolwiek działania w tej materii obejść się nie mogą. Kwestia ta, jako główna, interesuje właściwie tylko jednego naszego reżysera: Krzysztofa Zanussiego. Zinstrumentował ten motyw najbardziej czysto, niemal bez domieszek, w pierwszym swoim filmie, w „Strukturze kryształu". Pełna bezinteresowność działania i życiowej postawy bohatera, odrzucenie jakichkolwiek kompromisów moralnych, czerpanie satysfakcji z dzielenia z innymi powszechnego wariantu losu, skromnego statusu społecznego i materialnego — wywołały swego czasu powątpiewanie, czy taka postawa byłaby w skali społecznej realna, a nawet pożądana, czy w decyzji bohatera nie kryje się swoisty eskapizm. Było to oczywiste nieporozumienie; życiowy wybór bohatera „Struktury kryształu" nie miał być wzorem do powielenia, lecz modelem pewnej postawy w stanie czystym. Zrodził się nie z intencji namowy, lecz rozmyślań nad wartościami, wyznaczającymi pułap moralnej świadomości.

W „Iluminacji" sprawa się skomplikowała. Poddany ostrej presji życia, pełen wewnętrznego niepokoju, szukający odpowiedzi na pytania, jakie musi sobie dziś zadawać myślący człowiek — tylko w swym intelektualnym i duchowym pobudzeniu bohater bliski był tego, co moglibyśmy uznać za pewien pułap; poza tym ekstremizm moralny jest mu dość daleki, stara się tylko być tzw. porządnym człowiekiem. Ma jednak nad tamtym ze „Struktury kryształu" inną, bardzo istotną przewagę: skupił wokół siebie aktywną widownię, która zobaczyła w nim własne odbicie. Społeczny pożytek „Iluminacji", który trudno przecenić, wynika z tego, co zaszło między filmem a widzami; myślący młodzi ludzie uświadomili sobie, że jest ich o wiele więcej, niż mogło im się wydawać, a ich zainteresowania, problemy i aspiracje intelektualne i moralne nie są rzadkim przypadkiem indywidualnego dziwactwa, lecz autentyczną i głęboką wartością. „Iluminacja" dodała naszemu społecznemu życiu jeden z tych momentów, kiedy zawsze gotów do ataku mieszczański filister i kołtun — zostaje na chwilę zepchnięty do defensywy.

Intencje „Bilansu kwartalnego" najłatwiej odczytać poprzez ciąg poprzednich filmów Zanussiego. Atutem „Iluminacji" w porównaniu ze „Strukturą kryształu" był stosunkowo szeroki oddźwięk społeczny. Nowy film miał być krokiem dalej na tej samej drodze. Czy jednak — przy wszystkich wartościach artystycznych i społecznych filmu — autor nie pomylił się w swych obliczeniach? „Bilans kwartalny" robi wrażenie jakby wymknął się spod kontroli reżysera i stał się opowieścią o czymś innym, niż zapewne miał być: o karleniu moralnych ideałów, korodowanych przez pospolitość, zwyczajność i banał życia. Czy jednak naprawdę stało się to wbrew intencjom reżysera? We wszystkich filmach Zanussiego, o których była mowa, występuje motyw gór; element znaczący, sygnał czegoś, czego nie chciałabym strywializować, nazywając. W „Strukturze kryształu" wiemy, że bohater chodził w góry, miał wypadek i być może dlatego wybrał taki rodzaj życia, jaki prowadzi. W „Iluminacji" bohater ogląda góry sprzed schroniska, a kiedy koledzy wyruszają na wspinaczkę, zaspał i nie poszedł z nimi. W „Bilansie kwartalnym" bohaterka jedzie w góry na wycieczkę z zakładu pracy, ślizga się razem z grupą, pod okiem instruktora, na oślej łączce, wieczorem bierze udział w obowiązkowej potańcówce, po czym wraca do domu i momentalnie o całej sprawie zapomina. Czy więc ideał spłaszczył się, ponieważ reżyser popełnił błąd w obliczeniach — czy tematem filmu było spłaszczenie ideału?

Przepadła szansa moralna „Doktor Judym"

Straciliśmy w tym roku dwie wielkie okazje wzbogacenia widzów o głębokie przeżycie moralne; mam na myśli „Dzieje grzechu" i „Doktora Judyma". Przepadła, przerobiona na efektowne i pozbawione znaczenia widowisko — szansa ukazania za Żeromskim cierpienia i bólu jako ceny upodlenia. Przepadła szansa pokazania poczucia współodpowiedzialności, moralnego niepokoju płynącego z solidarności z pokrzywdzonymi — jako potężnego motoru ludzkiego działania. Na szczęście nie przepadła trzecia: filmowe „Noce i dnie" zachowały moralną perspektywę patrzenia na ludzkie życie, świadomość co w nim jest istotne, wynoszone cało z każdej katastrofy — a co bez znaczenia.

I mamy w tym roku film, z którego chcę przytoczyć tylko jedną scenę, ukazującą w znakomity sposób to, o czym tu mowa. Młody partyzant, bohater filmu „Opadły liście z drzew", przychodzi do domu zabitego kolegi, żeby powiedzieć jego żonie o śmierci męża i oddać pozostałe po nim drobiazgi. Kobiety nie ma w domu, zastaje tylko synka. Czeka długo, ogląda rysunki małego, trochę z nim rozmawia; wreszcie wychodzi, czy może raczej ucieka, zostawiając rzeczy, których wymowa dla żony zmarłego będzie jasna.

Oglądaliśmy w wielu naszych filmach mężczyzn poklepujących się po plecach i mówiących do siebie: bracie, co miało wyobrażać na ekranie ideę braterstwa. Idea braterstwa nic na tym nie zyskała, bo widz zapomina o takich manifestacjach jeszcze przed wyjściem z kina. Scena z filmu Różewicza przypomina wagę tego pojęcia, jego ciężar, który młody człowiek chciał unieść, ale nie podołał. Tym razem poniósł klęskę, ale od tej chwili będzie znał powagę i moralny walor jeszcze jednej ludzkiej wartości; i może dzięki temu doświadczeniu następnym razem już jej sprosta.

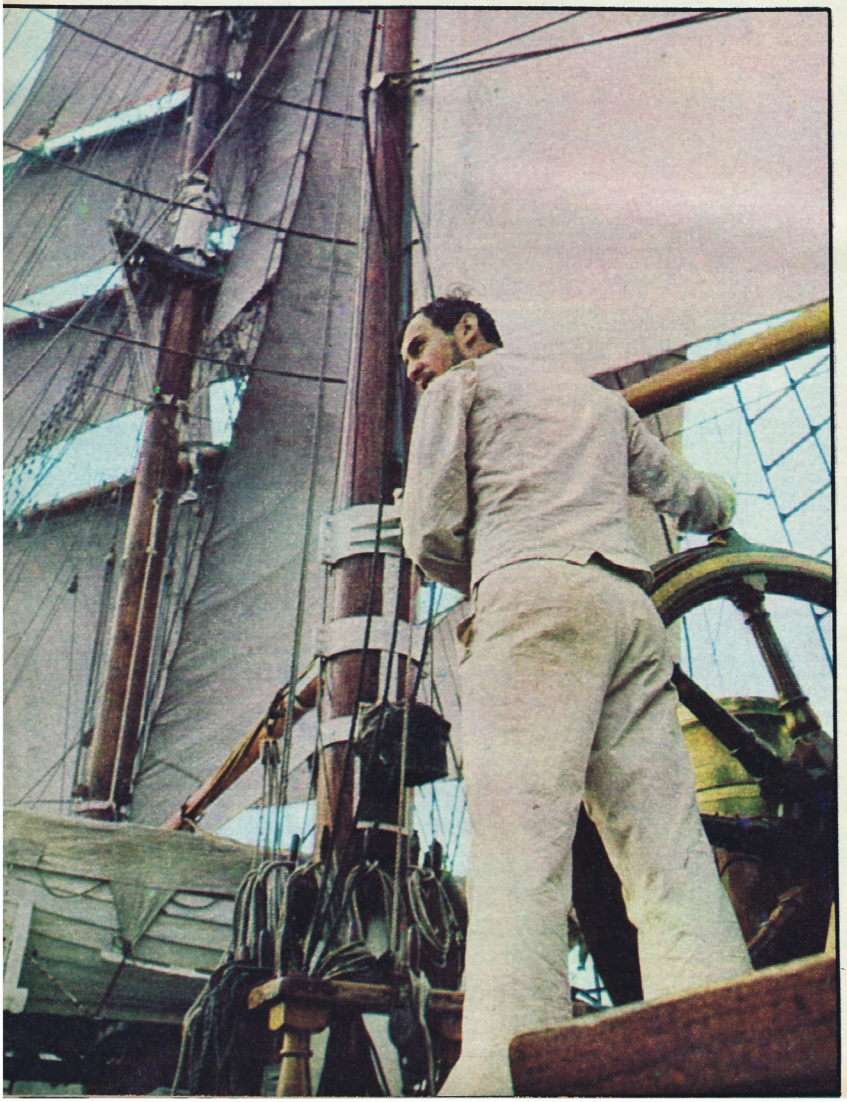
Główna trudność, na jaką napotyka każdy, kto zajmuje się problemami moralnymi we współczesnym świecie, a więc i artysta, wiąże się z przewartościowaniami w tej sferze pojęć. Zagrożonych wartości należy bronić, nie tracąc jednak świadomości, że owo przewartościowanie jest nie tylko destrukcją, lecz również przejawem dążenia człowieka do oswobodzenia się z tego co martwe, skłamane, dezintegrujące ludzką osobowość. Nie jest łatwo z tym sobie poradzić. Po naszej stronie świata jednak łatwiej niż gdzie indziej. W socjalistycznej wizji twórczego społeczeństwa, złożonego z jednostek, w których wyzwolono to, co w człowieku najlepsze, znaleźć można odpowiedź na wiele niepokojów, gdzie indziej nie znajdujących rozwiązania. Żadna wizja nie realizuje się jednak automatycznie. Część odpowiedzialności za to, jak szeroko rozbudzone zostaną moralne aspiracje społeczeństwa i jak wysokiego pułapu będą one sięgać, czy społeczeństwo zwróci się w stronę konsumpcyjnego modelu życia, czy uświadomi sobie inne wartości i będzie ich szukać — spoczywa również na filmie.

BOŻENA JANICKA

Graham Lines i Marek Kondrat

„Regina Maris" w porcie

Marek Kondrat



Zdjęcia: RENATA PAJCHEL

»OTAGO«

KORESPONDENCJA Z BUŁGARII (2)

Andrzej Wajda przenosi na ekran „Smugę cienia" Josepha Conrada. Jest to pierwsza współprodukcja polsko-brytyjska. O długiej historii tej niełatwej współprodukcji pisaliśmy w nr. 43. Dziś — na planie „Smugi cienia".

9 września. Ekipa filmu jeszcze w Warszawie. Harmonogram zdjęć, zmieniony z powodu niepowodzeń „Reginy Maris" zbyt wolno płynącej do Warny, przewiduje, że tej nocy zostanie zarejestrowana pierwsza scena filmu. Spacer Conrada z Gilesem w pustej alei parkowej w Singapurze, tuż przed wypłynięciem nowo mianowanego kapitana do Bangkoku, gdzie ma objąć swój statek. Stary Giles udziela mu rad.

Późne popołudnie — Gilesa nie ma jeszcze w Warszawie. Samolot, którym leci aktor Martin Wyldbeck, ma pięciogodzinne opóźnienie. W kierownictwie produkcji nastrój niespokojnego oczekiwania. Marek Kondrat, wybrany przez Wajdę do roli młodego Conrada, wydaje się trochę stremowany nieuchronnością debiutu w języku angielskim. Wyldbeck przylatuje koło ósmej wieczorem. Z samolotu prosto do charakteryzacji i na plan.

Lampiony, palmy, przechodnie, kulisi. Pusta w książce Conrada aleja, u Wajdy zaludniła się. 84 statystów, 2 karety, kolorowe stroje. Aktorzy zaczynają próby; wsłuchują się w siebie nawzajem, ustalają pierwsze rysy kreowanych postaci. O 22,15 pierwszy „klaps".

NARESZCIE MORZE

Jest taki moment w „Smudze cienia", gdy świeżo mianowany kapitan statku, natrafiając na coraz to nowe trudności, pragnie

Tom Wilkinson

Graham Lines

ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

NA MORZU CZARNYM

REPORTAŻ Z REALIZACJI „SMUGI CIENIA"

już tylko jednego: wyjść w morze. Stan zdrowia załogi w malarycznym klimacie Bangkoku pogarsza się z każdym dniem, a trzeba jeszcze czekać na ładunek.

Podobne nastroje w ekipie Wajdy. Wszyscy chcieliby już znaleźć się w Bułgarii, na pokładzie „Reginy Maris". Minęła połowa września, mogą być kłopoty z pogodą. Dlatego to 18 września, dzień odlotu do Warny, wydaje się ważniejszy niż pierwszy dzień zdjęciowy.

Jest słonecznie, gorąco — ale żaglowiec jeszcze nie dopłynął. Co więcej, następnego dnia wieczorem dochodzi wiadomość: „Regina Maris" po awarii spowodowanej burzą znajduje się na Sardynii, niezdolna do dalszej podróży.

To cios. Ale „sztab" filmu obmyśla wszelkie możliwe rozwiązania. Decyzja: trzeba kręcić, co tylko się uda, to znaczy wszelkie sceny „lądowe", w przysposobionych wnętrzach naturalnych. Tymczasem zaś poszukiwać innego żaglowca.

Wajda zachowuje zimną krew, co nie zmienia faktu, że sytuacja stała się naprawdę trudna. Scenograf Allan Starski przerzuca wszystkich swoich pracowników z portu w Warnie, gdzie przy jednym z nabrzeży powstaje wielka dekoracja starego Bangkoku, do pobliskiego Bałcziku. Tu, w dawnej rezydencji królowej rumuńskiej, odkryto wspaniałe miejsca do sfilmowania scen w klubie oficerów marynarki (Singapur), ale trzeba je odpowiednio przysposobić, umeblować.

Przyjazd z Londynu przedstawiciela „Thames" Jolyona Wimhursta uspokaja nastroje. Z „Reginą Maris" nie jest tak źle, jak wynikało z pierwszej depeszy. Płynie o własnych siłach na spotkanie holenderskiego holownika, który dociągnie żaglowiec do Warny.

Parę dni, niespodziewanie wolnych od zdjęć, pozwala na przeprowadzenie analitycznych prób z aktorami.

Graham Lines gra Burnsa, owego pierwszego oficera, który miał nadzieję, że po śmierci kapitana zostanie mianowany dowódcą, niechętnie odnosi się więc do „intruza", za jakiego uważa Conrada. Wysoki, z rudawym zarostem na twarzy jakby kryjącej gorzkie doświadczenia, Graham wydaje się znakomicie wybrany do tej właśnie roli.

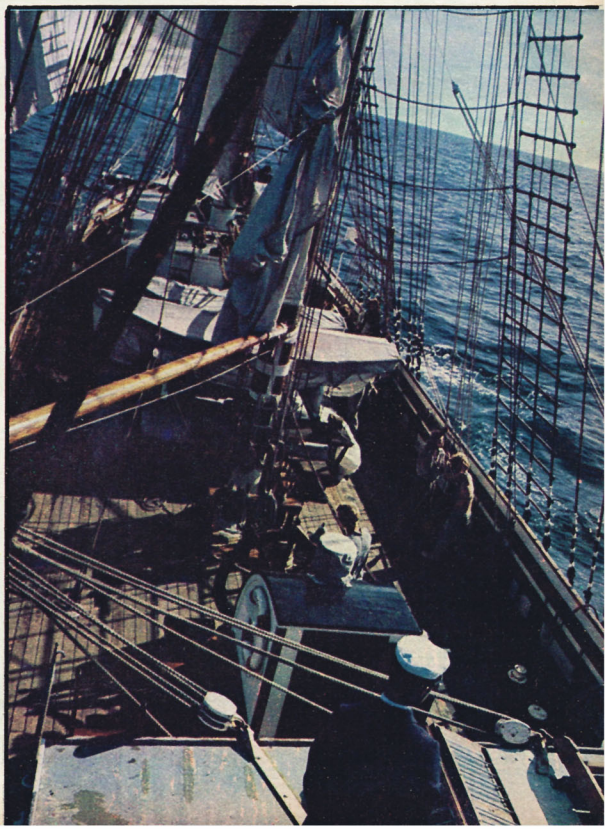
Jak też i Tom Wilkinson — Ransome. Bardzo młody, otwarty, pragnący wszystko wiedzieć, intensywnie poszukujący kontaktu, zapewne da z siebie wszystko, żeby nie stracić szansy, jaką jest film reżyserowany przez Wajdę.

Martin Wyldbeck, filmowy kapitan Giles, protektor i doradca Conrada, jest aktorem o ogromnym doświadczeniu zawodowym, grywał u wielu wspaniałych reżyserów, wśród kolegów o wielkich nazwiskach. W jego stylu gry można dostrzec trochę teatralną manierę ale też — i przede wszystkim — coś, co wydaje się tradycją czysto angielską.

I obok nich — w głównej roli — młody aktor z warszawskiego Teatru Dramatycznego, Marek Kondrat.

W próbach, obok aktorów i Wajdy, uczestniczą dwaj drudzy reżyserzy: Michael Darlow (czuwający nad dialogami — film powstaje po angielsku) i Zbigniew Kamiński oraz scenarzysta Bolesław Sulik. Jako Polak mieszkający od lat w Anglii stał się w tej ekipie jakby łącznikiem pomiędzy obiema „stronami", je-

ciąg dalszy na str. 22



Test na zasady

POLICJA PRZYGLĄDA SIĘ (La polizia sta a guardare). Reżyseria: Roberto Infascelli. Wykonawcy: Enrico Maria Salerno, Jean Sorel i inni. Włochy 1973

Z pozoru rzecz jest jak inne, typowa w swoim rodzaju. Do prowincjonalnego miasta przyjeżdża nowy prefekt policji, twardy i nieprzekupny stróż prawa. Dla miejscowych porywaczy nadchodzą złe czasy.

Jeszcze jeden dzielny policjant włoski, bardziej bezradny od amerykańskich kolegów, bo nie stosuje dżudo, jest krępowany przez sędziów, prokuratorów i pobłażliwe prawo; jak oficer policji z „Dnia puszczyka", jak komisarz Bonavia z „Zeznań komisarza policji przed prokuratorem republiki". Ambitne włoskie kino sensacyjne jest na ogół tak przesycone treściami społecznymi, obrazem korupcji, wszechmocy klik, powiązań rodzinnych etc., że wyjątkowe walory filmu „Policja przygląda się" łatwo mogą pozostać nie zauważone.

Dwadzieścia lat temu, kiedy gangsterzy wpadali do banku, ustawiali wszystkich twarzą do ściany, rabowali forsę i uciekali co tchu. Dziś przychodzą pieszo, a samochodu i wolnej drogi żądają od władz za cenę życia zakładników. Widz, identyfikując się oczywiście ze stojącymi pod ścianą, reaguje zawsze tak samo: wystrzelać bandytów na miejscu. Stąd niezwykłe powodzenie np. amerykańskiej serii „nazwiskowej", w której dzielny Bullitt lub McQ realizują sprawiedliwość natychmiast, nawet wbrew opieszałej sprawiedliwości oficjalnej. Wspomniane filmy włoskie nawołują właściwie do tego samego, tylko inną drogą: nie przez gloryfikację dzielnych samotników, lecz przez kompromitację bezsilności prawa. Tymczasem sprawa jest daleko bardziej skomplikowana, niżby to wynikało ze spontanicznych reakcji. Po pierwsze wchodzi tu w grę zagadnienie źródeł owej eskalacji braku wszelkich skrupułów, po drugie zaś — problem ceny i znaczenia ludzkiego życia.

A więc problem źródeł: film „Policja przygląda się" bezkompromisowo uderza w „ideologię porządku" skrajnej prawicy, która kryminalnej działalności nadaje sankcję „światopoglądową". Neofaszystowska frazeologia ma udrapować terror w szatę zbawiania społeczeństwa od demokratycznej niemocy, cynicznego nadużywania swobód. Ten film przez zerwanie z anonimowością terrorystów kontynuuje więc najlepsze tradycje postępowego kina politycznego. I to już jest sukces. Ale sukces jeszcze większy odnoszą autorzy na innym polu: robiąc film sensacyjny mogli śmiało — między jednym a drugim porwaniem — przekazać przez swego bohatera tezy filmu: terror trzeba tępić wszędzie, bezwzględnie i bez pertraktacji, nawet kosztem ryzyka życia zakładników; zginą, być może, ale zginą i terroryści, co powstrzyma następnych i tym samym ocali się życie wszystkich ewentualnych zakładników w przyszłości. Inaczej łańcuch zbrodni nigdy się nie zerwie. Ale to tylko sytuacja wyjściowa, bo oto terroryści porywają syna prefekta. I nie chcą pieniędzy, żądają okupu symbolicznego. Prefekt zostaje poddany najcięższemu egzaminowi. Chodzi bowiem o to, czy człowiek wytrwa przy swoich zasadach, gdy groźba dotknie jego samego, a nie obcych bogatych ludzi, pokazanych tu zresztą bez cienia sympatii. Kończy się publicystyka, zaczyna starcie zasadniczych pryncypiów: wyboru między miłością do dziecka i odpowiedzialnością wobec społeczeństwa i własnego sumienia. Dramat społeczny przeradza się w tragedię — ludzką, osobistą — by znowu na końcu doprowadzić do wcale nie jednostkowych wniosków i konkluzji. Nie dżudo i celno oko, lecz mocne moralnie poczucie sprawiedliwości i odpowiedzialności powinno być odpowiedzią na amoralność terroru.

Ujmuje w tym filmie rzetelność i rozwaga. To nie prawo z wywalczonymi przez wieki swobodami i obrona jednostki jest złe, ani policja nieudolna. Ważne jest, kto i w imię czego używa tych narzędzi. Prefekt Cardone niszczy terror, bo tak mu nakazują jego poglądy — były prefekt Jovine na tym samym stanowisku wspierał terror. Ten film nie nawołuje do zmiany paragrafów i łamania szczęk, lecz zajmuje się człowiekiem, w nim szukając prawdziwych i najgłębszych źródeł zła i dobra, co jest właściwą domeną sztuki.

Film atakuje ważne problemy, zarazem prezentuje wszelkie cechy obrazu rozrywkowego; wszystko, co we wnętrzach, jest dobrym włoskim filmem politycznym, o zwartym dialogu, dużym napięciu i ostrym konflikcie przeciwstawnych racji. Wszystko, co na zewnątrz — to efektowne kino amerykańskie, z brawurową pogonią samochodową w finale.

Film „Policja przygląda się" zrealizował mało znany reżyser Roberto Infascelli. Chyba będzie znany.

CEZARY WIŚNIEWSKI

W filmie Stanisława Różewicza (według opowiadań Tadeusza Różewicza) „Opadły liście z drzew" okupacja nosi szatę monotonnej szarości, w której nawet zagrożenie jest roztopione w smętku ulicznego pejzażu i zabiedzeniu ludzkiej twarzy. Jest to portret oblicza frasobliwego wojennej rzeczywistości wykonany przez kogoś, kto był tam w środku, a później naoglądał się relacji panoramicznych, batalistycznych, przygodowo-komediowych, wystrzałowo-rozrywkowych i postanowił wrócić do siebie sprzed lat. Trzeba mieć dużo odwagi, aby mówiąc o wojnie i walce za najważniejszą uznać analizę psychologicznych momentów ludzkiego działania, przemiany zachodzące w świadomości bohatera, jego moralne dylematy, a nie np. konflikt racji politycznych, czy dialektykę procesu historycznego. Coś z tego spojrzenia na wojnę było już w „Wolnym mieście" i „Westerplatte", niby filmach o Czynie, a w gruncie rzeczy o ludziach w czyn zamieszanych. Bliskie w klimacie psychologicznym i poetyce jest także „Świadectwo urodzenia", trzynowelowa historia pokazująca okupację hitlerowską oczami dzieci.

Ramę narracyjną filmu „Opadły liście z drzew" stanowią wspomnienia jadącego na wybrzeże Marka: twarze współpasażerów, rytmiczny stuk kół pociągu, uciekający pejzaż, wprowadzają go w pewien rodzaj transu, emocjonalnego rozluźnienia. Obrazy z niedalekiej wojennej przeszłości układają się stopniowo we fragment biografii młodego człowieka. Ponieważ ojciec jest nieobecny, Marek pełni rolę głowy domu, pracuje, opiekuje się matką i młodszą siostrą. Uczy się i działa w konspiracji. Kiedy jego pobyt w mieście staje się zbyt niebezpieczny, otrzymuje przeniesienie „do lasu", gdzie walczy do końca wojny.

Fabuła streszczona w kilku zdaniach nie wygląda zbyt atrakcyjnie. Ale ten pozbawiony efektów film opowiedziany na dodatek metodą retrospekcji, wydaje się rozświetlony od środka jakąś tajemną prawdą o życiu, którą posiada bohater; film jest intensywny, gęsty i mocny w swym podskórnym nurcie. Zdaję sobie sprawę, że brzmią te słowa cokolwiek dziwnie, ale czasem trudno jest nazwać to coś, co stanowi o wartości, a jest tak mało uchwytne. Różewiczowi udało się stworzyć i konsekwentnie utrzymać klimat nieustannego osaczenia i zagrożenia bohaterów i stąd również płynie siła oddziaływania filmu. Wszystkie, zwłaszcza miejskie sekwencje, absolutnie precyzyjnie pełnią swe dramaturgiczne funkcje. Przemyślane jest wszystko i wszystko podporządkowane całości: płot taki, a nie inny w scenie ulicznej, ciasne podwórka, kocie łby, czy szczerbaty trotuar, na który upadnie Marek po ciosie żandarma. Podobny stopień dyscypliny formalnej odnajduję u Bressona; tylko wielki mistrz kina potrafi zrezygnować z możliwości popisów, jakie daje temat, i podporządkować wszystko jednej naczelnej sprawie: odtworzeniu psychicznego klimatu oku-

Wojna zabija, wojna oczyszcza

OPADŁY LIŚCIE Z DRZEW. Reżyseria: Stanisław Różewicz. Wykonawcy: Mieczysław Hryniewicz, Maria Klejdysz, Tadeusz Cygler, Bohdan Ejmont i inni. Polska 1975

pacji widzianej oczami dorastającego chłopca.

Śmierć dopadająca znienacka, odpowiedzialność za los drugiego człowieka — oto akceleratory dojrzewania pokolenia wojennych nastolatków. Charakterystyczne, że jak w „Moja wojna, moja miłość", tak i u Różewicza formalne pasowanie bohatera na mężczyznę miało dokonać się w ramionach prostytutki. To utożsamienie dorosłości i męskości z gestem bądź co bądź cynicznym, zwłaszcza że bohaterowie ruszają walczyć za Ojczyznę, wydaje się odstępstwem od kulturowego rytuału, który w naszym przypadku stale preferował świętych młodzianków. Można by te próby z prostytutkami uznać za chęć skontestowania owego ideału niewinności, gdyby nie to, że schemat i tak nie zostaje złamany, bo do spełnienia w końcu nie dochodzi. Na miłość przyjdzie jeszcze trochę poczekać, aż zjawi się jak zwykle u Kolumbów pod postacią dzielnej łączniczki.

Jeśli łączniczki i partyzanci — to oczywiście skojarzenie z Konwickim. Jeśli Konwicki, to także smuga cienia, która kładzie się po wojnie na życiu uczuciowym bohaterów, uniemożliwia powrót do normalności. Różewicz ma jednak, jak się wydaje, zupełnie odmienną koncepcję roli i miejsca wojny w biografii człowieka. Wojna jest straszna, ale jest to próba do pokonania. Oglądając czystą, otwartą, myślącą twarz Marka, granego znakomicie przez Mieczysława Hryniewicza, twarz człowieka, który po wojnie rozpoczyna nowe życie, trudno dopatrzeć się na niej śladów okupacyjnej gehenny, partyzanckich nocy, konspiracyjnych wyroków na zdrajcach etc. Jest w niej nadzieja, wiara, chęć do życia i jest także radość. Czy to znaczy, że bohater Różewicza jest bardziej, czy mniej prawdziwy od bohatera Konwickiego? Chyba nie o to chodzi: Różewicz w jednym z wywiadów mówił, że wojna nie przez każdego człowieka przechodzi jednakowo, czasem „zabija go, a czasem oczyszcza". „Opadły liście z drzew" to przykład realizacji optymistycznego wariantu tej alternatywy.

CZESŁAW DONDZIŁŁO

„Twój współczesny"

Film par excellence polityczny

Już za kilka lat w Polsce będzie się produkować 45 filmów rocznie. Uchwała Prezydium Rady Ministrów z 23 maja br. mówi także o budowie nowej wytwórni, modernizacji przemysłu filmowego i sieci kin. Wszystko to sprawia, że nasz film staje wobec problemu programowania. Jak powinno ono wyglądać w praktyce? Jakie tematy i kierunki należałoby preferować? Z tymi pytaniami zwróciliśmy się do filmowców i ludzi z filmem współpracujących. Głos zabierali już: Witold Zalewski i Zbigniew Załuski („Film", nr 28), Zbigniew Safjan (nr 31), Janusz Majewski, Stanisław Różewicz i Tadeusz Karwański (nr 32), Stanisław Dygat (nr 34), Bohdan Poręba (nr 37), Wacław Biliński (nr 38), Krzysztof Zanussi (nr 39), Aleksander Ścibor-Rylski (nr 46). Poniżej zamieszczamy wypowiedź Ryszarda Kosińskiego, dziennikarza i scenarzysty, kierownika literackiego Zespołu „Kadr".

Więcej - ale jakich?

Mówi RYSZARD KOSIŃSKI

Kwestie, związane z planami zwiększenia produkcji filmów, prowokują do pytania, czy warto ich aż tyle robić. Oczywiście, pytanie to ma charakter retoryczny, bo z pewnością potrzebujemy więcej filmów, podobnie zresztą jak więcej książek, samochodów czy koszul. Jeśli zatem warto się nad tym zastanawiać, to przede wszystkim w tym aspekcie — czy naszych możliwości nie przeceniamy! Przy tym wcale nie chodzi tylko o miary ilościowe, lecz o znak jakości. A zatem — znając nasze możliwości personalne i techniczne — czy będziemy w stanie osiągnąć oczekiwane standardy?

Nasuwa się w związku z tym więcej pytań, które trudno ominąć. Czy kino obroni się przed konkurencją telewizji? Jest to — wydaje się — niepokój przedwczesny; ostatnie doświadczenia wskazują, iż kino owe trendy spadkowe przetrzymało i wykazuje bardzo wyraźne tendencje zwyżkujące. Są to spostrzeżenia oparte zarówno (by się odwołać do przykładu odległego) na wynikach statystyk amerykańskich, jak i naszych, polskich. Publiczność ponownie, tak jak za dawnych dobrych czasów kinematografu, masowo odwiedza sale kinowe.

Może to być rezultat rozmaitych przyczyn. Wydaje się, że w epoce szybkich przemian kulturowych, obyczajowych ludzie często nie są zdecydowani w swych zapatrywaniach i dążeniach. Podświadomie oczekują od kina potwierdzenia pewnych wartości i wzorców, z którymi by się mogli utożsamić. Myślę, że świeżym przykładem zainteresowania kinem z podobnego względu — stała się adaptacja filmowa „Nocy i dni" Jerzego Antczaka. Wysoka frekwencja, jaka się od dłuższego czasu utrzymuje, może chyba być dowodem, iż publiczność spragniona jest elementarnych rozstrzygnięć moralnych.

Nasuwa się tu stary, wiecznie dyskusyjny problem bohatera filmowego. Znane są powszechnie kłopoty z powołaniem go do życia, warto więc może też się zastanowić, czy jego koncepcja w naszych czasach nie uległa zmianie. Coraz trudniej jest o uzyskanie w pełni przekonywającej sylwetki takiego bohatera, jaką ukształtowała XIX-wieczna literatura, czy nawet propozycje pierwszych trzech, czterech dekad naszego stulecia. Można na to spojrzeć od zupełnie innej strony. Gdy Karol Lindbergh pół wieku temu przeleciał z Nowego Jorku do Paryża nad Atlantykiem, stał się osobistością znaną całemu światu i do dziś pozostał popularną postacią. Charakterystyczne natomiast, że sylwetki pierwszych ludzi, którzy stanęli na Księżycu, ulegają dość rychło zatarciu. Współczesna technika zredukowała skalę indywidualnego heroizmu, niegdyś obrastającego trwałą legendą. Zadania wykonywane przez ludzi są dziś tak skomplikowane, że nie można się obejść bez wysiłku kolektywnego.

Trzeba zapytać, czy telewizja sprzyja kreowaniu „idoli"? Wydaje się, że wskutek nieustannego powielania niektórych postaci — ich twarze tracą pierwiastek pewnej niezbędnej w sztuce tajemniczości; powszednieją.

Tymczasem sam fakt uczęszczania do kina, określony rytuał i obyczaj, ma istotne znaczenie dla przeżyć widza, o wiele większe aniżeli prywatne oglądanie programów w telewizji. Mówiąc z przesadą — uczestnictwo w publicznym spektaklu staje się swego rodzaju obrzędem i to przemawia na korzyść kina.

W sprawie uwarunkowań technicznych wypowiadać się nie będę. Zdaję sobie sprawę z tego, że kłopoty są i będą olbrzymie. Z całą pewnością pomyślność planów rozwoju zależy jednak głównie od podaży scenariuszy. Jest to teren do rozważań niebezpieczny, mówić trzeba o tym, z czym od lat jest nie najlepiej. Wielka klasyka kiedyś musi ulec wyczerpaniu. Prus, Sienkiewicz, Żeromski, Dąbrowska, Reymont zostali już właściwie wyeksploatowani. Scenariuszy oryginalnych jest mało. Własne pomysły i teksty proponują na ogół młodsi realizatorzy. Twierdzą oni, że w literaturze nie znajdują zbyt wiele materiału na atrakcyjne tematy filmowe, które — jak mówi Andrzej Wajda — mogłyby zaciekawić samym o p o w i a d a n i e m, miałyby swój początek, środek i koniec. Jednak ci sami twórcy przychodzą nierzadko ze scenariuszami nie najgłębszymi, z pretensjami do filozoficznych uogólnień, a pomysłom przeważnie brakuje podstawowych elementów narracji, owej czytelnej historyjki, niezbędnej, by film kinowy skonstruować.

W literaturze współczesnej istotnie odczuwa się wyraźny brak bestsellerów. „Popiół i diament" Jerzego Andrzejewskiego czy „Pamiątka z Celulozy" Igora Newerlego — zanim przeniesiono je na ekran — wywoływały rzeczywiście żywy społeczny oddźwięk. Ale i wtedy o scenariusze dla filmu nie było tak łatwo, choć filmów kręcono o wiele mniej. Teraz ten problem nabrzmiewa.

Oczywiście, nie jest tajemnicą, że przez Zespoły przepływa w gruncie rzeczy masa tekstów, lecz niewiele spośród nich rokuje pomyślną realizację, natomiast bardzo wiele po prostu nie nadaje się do kręcenia. Zdecydowanie brakuje propozycji w takich gatunkach, jak kryminał, komedia, romans. Dajemy sobie radę z wielkimi adaptacjami literackimi, a nie posiadamy właściwie prawie zupełnie tego, co zwie się kinem popularnym. Trzeba tu zaraz dodać: robionym na przyzwoitym poziomie, takim, który na całym świecie zapewnia kinu powodzenie.

Myślę, że ogromną szansę ma film polityczny. Naturalnie pojęcie to można rozumieć różnie. Znakomitym przykładem filmu par excellence politycznego był „Twój współczesny" reż. Julija Rajzmana. Ale „Dzień Szakala" reż. Freda Zinnemanna jest także filmem politycznym; utwór ten, niestety, powiela dość zadomowioną historyczną prawdę, tę mianowicie, iż w polityce najważniejsza jest nie moralność, tylko skuteczność. Podobnie filmem politycznym jest „Umrzeć z miłości" André Cayatte'a — film mówiący wprawdzie o uczuciu młodzieńca do nauczycielki, lecz w okolicznościach pamiętnych zaburzeń francuskiego lata 1968 roku.

Współczesny człowiek, czy tego chce, czy nie, uczestniczy w toku wydarzeń politycznych, zajmuje się nimi choćby jako od-

„Noce i dnie"

biorca informacji otrzymywanych za pośrednictwem środków masowego przekazu; tego rodzaju filmy stają się więc po prostu potrzebą dnia, są oczekiwane.

Pojawia się pytanie — jak mamy takie filmy robić? Trudno się wdawać w szczegółowe rozważania, ale warto chyba powiedzieć, że w filmie politycznym powinno być miejsce nie tylko dla gotowych diagnoz, formuł już niewątpliwych, inaczej mówiąc, „dramatu odpowiedzi", lecz również dla „dramatu pytań". Określeni przez nasze wartości ideologiczne, przez trwałe zasady, możemy na ich podstawie pozwolić sobie na stawianie owych pytań. Jeśli w granicach tematyki filmu politycznego czy szerzej — filmu współczesnego wyłaniają się czasem kłopoty, to nie ze strony mecenasów, z którymi filmowcy potrafią się porozumieć; istnieje zawsze wiele westalek strzegących różnych „tabu" przed dotknięciem przez filmowych barbarzyńców. Mam tu na myśli pretensje i lęki różnych środowisk. Gdy na ekranie pojawi się postać z jakiegoś kręgu zawodowego czy społecznego, zaraz zaczynają się uogólnienia. Jeśli pokazujemy milicjanta czy adwokata — musi to być milicjant nieskazitelny i adwokat nie budzący najmniejszych wątpliwości; i tak z wieloma grupami zawodowymi.

Nie tak łatwa jest też sytuacja w dziedzinie filmu obyczajowego. A przecież jest duże zapotrzebowanie na filmy o tej tematyce. Na przykład sprawa małżeństwa. Niegdyś było ono zawierane przede wszystkim w celu ekonomicznego współdziałania, integracji ze społeczeństwem, uczucie nierzadko bywało pewnym dodatkiem do formy instytucjonalnej. Był to model sztywny, gorsetowy. Nie mam zamiaru atakować tej formy ludzkiego współżycia, wiele jednak sondaży wykazuje, że ludzie młodzi opowiadają się za elastyczniejszą, spontaniczną formą przeżyć. Zaczynają się też zarysowywać pewne nowe schematy, w jakie wpadają nowoczesne małżeństwa. Jesteśmy świadkami zanikania rodziny wieloosobowej. Zdaje się, że to mogą być źródła tematyczne. Niejedno jest tu do przemyślenia.

Bez zrozumienia tych większych i mniejszych trudności, bez przyjęcia ogólnie obowiązującej zasady, że kierujemy się troską o dobro nas wszystkich, kłopotów z pisaniem scenariuszy nie będzie ubywać.

Wiele jeszcze innych kwestii pozostaje do rozstrzygnięcia. Za pożądane uważam zjawisko dopływu, poza realizatorami zawodowymi, artystów doświadczonych w innych dziedzinach sztuki. Potwierdził to Konrad Swinarski. Teraz pracuje nad filmem Gustaw Holoubek. Ma coś kręcić Andrzej Łapicki. Przykład Tadeusza Konwickiego jest pod tym względem sprawdzianem szczególnie wartościowym.

Wreszcie aktorzy. Czy wystarczy wykonawców, biorąc pod uwagę równocześnie zwiększający się potencjał produkcyjny telewizji, estrady, teatrów? Słyszałem pogłoski, że kinematografia zamierza stworzyć własne etaty aktorskie, nie wiem, ile w tym prawdy. Może należy rozszerzyć rekrutację w wyższych szkołach aktorskich? Tu z kolei nasuwa się dezyderat, by śmielej rozglądać się po scenach pozastołecznych. W tym roku reżyserzy filmowi odkryli dwa bezsporne filmowe talenty aktorskie, mam na myśli Jerzego Binczyckiego oraz Zdzisława Kozienia (zobaczymy go w nowym filmie Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego „Skazany").

Istnieje jeszcze sprawa stawek finansowych dla aktorów, które mają ulec uregulowaniu stosownie do ogólnego poziomu płac w naszym kraju, z uwzględnieniem specyfiki zawodowej aktorów.

Jeśli zostaną spełnione pewne warunki, perspektywy rozwoju polskiego kina będzie można uznać za realne. Jest zresztą sprawą oczywistą, że dobre filmy mogą łatwiej powstawać, gdy powiększa się produkcja.

Notował:
HENRYK TRONOWICZ

Radzimy sobie z wielkimi adaptacjami

Ślimak na ekranie

Od pewnego czasu film polski karmi nas przede wszystkim klasyką. Od roku czy dwóch najlepsze osiągnięcia naszego kina, tak artystycznie, jak i kasowe, to adaptacje tekstów klasycznych. Gdyby tak skreślić z repertuaru „Ziemię obiecaną", „Dzieje grzechu" i „Noce i dnie", zostałoby niewiele rzeczy, którymi można by się chwalić. Nic prawie, a nawet chyba po prostu nic.

Różne z tej sytuacji wynikają wnioski, jakby jednak nie patrzeć zawsze wychodzi na to samo — dalej ten stan rzeczy trwać nie powinien, co więcej — nie może. Pomału doszliśmy do wyczerpania zasobów. Wypadek „Ludzi bezdomnych" dowodzi, że nie wszystkie lektury szkolne nadają się na ekran. Mniejsza już jednak o nieszczęsnego Judyma. To przedsięwzięcie mieściło się jeszcze w granicach zdrowego rozsądku, łatwo zaś sobie wyobrazić sytuację, kiedy rozsądek w ogóle zostanie zlekceważony.

Pozwolę sobie teraz na małą wariację imaginacyjną. Oto reżyser X, który od pewnego czasu daremnie poszukuje scenariusza. Co robi nasz X? Najpierw próbuje naciągnąć kilku znajomych pisarzy — jeśli ma takich — później, stwierdziwszy, że na tej drodze nic się nie osiągnie, bierze do ręki listę lektur szkolnych. Przyświeca mu przy tym nadzieja, że coś się tam może jeszcze znajdzie. „Odprawa posłów greckich"? Tekst żywy, zawsze aktualny, lecz taki jakiś jakby aluzyjny, więc lepiej go poniechać. Rej? Dobre, soczyste, krwiste, niestety, bez tłumaczenia na polski nikt by nie zrozumiał. „Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki"? Na dobrą sprawę nie bardzo wiadomo, co to jest, trzeba by najpierw przeczytać, a grube to jakieś takie. W tym miejscu reżyser X podejmuje heroiczną decyzję, że jeśli nic się nie znajdzie, to przeczyta „Mikołaja Doświadczyńskiego". Dalej Kraszewski. X jest pewien, że w tym bogactwie dałoby się coś wyszukać, trzeba by jednak strawić najpierw całe życie na lekturę, wpisuje więc sobie do notesu nazwisko Kraszewskiego, podkreśla dwa razy, po chwili wahania dodaję jeszcze wykrzyknik i idzie dalej. Prus? „Lalka", niestety, już zrobiona, „Faraon" także, może więc „Emancypantki"? I nagle nasz X ma genialny pomysł. No przecież to jasne, że też człowiek od razu na to nie wpadł! „Placówka"! Jeśli sięgniemy pamięcią w czasy szkolne, z łatwością sobie przypomnimy, że Ślimak to postać świetlana, prawdziwy symbol siły, przywiązania do ziemi i woli trwania. Bohater niemal tak pozytywny jak doktor Judym. A czy nam nie trzeba siły, przywiązania, woli? Trzeba — mówi X. Czy Ślimak może być obcy współczesnej młodzieży? Nie może — głośniej dodaje X i coraz bardziej rozkoszuje się wspaniałością swego pomysłu. Od której strony by nie spojrzał, tym mu radośniej na duszy. Aktualność bohatera zdaje mu się coraz bardziej niewątpliwa, a przy tym w głowie kołacze po cichutku myśl, że frekwencję ma zapewnioną, bo na „Placówkę" pójdą wszystkie szkoły.

Nie znam się na wszystkich mechanizmach sterujących polską kinematografią, nikt mi jednak, jak sądzę, nie zaręczy, że pewnego dnia nie wyprodukujemy „Ślimaka". No bo kto się odważy w obliczu autorytetu Prusa i wielu dziesiątków lat liczącej tradycji szkolnej — w końcu wszyscy wychowywaliśmy się na „Placówce" — oświadczyć głośno, że Ślimak jest dla nas ni przypiął, ni przyłatał?

Wyobrażam więc sobie, że „Ślimak" mógłby powstać, a także „Cham", a w końcu nawet i „Rodzina Polanieckich". W ogóle na upartego można by zilustrować większość książek, jakie kiedykolwiek u nas napisano. Tylko po co?

To ostatnie, naiwne pytanie odsłania nader dwuznaczny stosunek filmowców do naszej tradycji literackiej. Jak z tą tradycją jest naprawdę, to przecież wszyscy dobrze wiedzą. Większość dzieł najbardziej klasycznych, znanych, poczętych z jak najlepszych intencji, całkowicie zmartwiała. Nie można ich dzisiaj czytać naiwnie, tak jak się czytuje Flauberta, Tołstoja czy Stendhala, wtedy bowiem najzwyczajniej śmieszą, budzą zdumienie lub irytację. Toteż ich lekturę uprawiamy niemalże jak zawodowi historycy, cały czas myśląc o sytuacji społeczno-politycznej, z której się te książki zrodziły oraz o moralnych i politycznych intencjach autorów. Innymi słowy, czytając uprawiamy egzegezę historyczną, widząc w dziełach raczej dokumenty danego okresu niż coś, z czym się można identyfikować. A więc sama lektura, jeśli nie chce się zlekceważyć własnego duchowego dziedzictwa, wymaga intelektualnego wysiłku. Tymczasem — wyjąwszy adaptacje Andrzeja Wajdy — polskie kino ma do klasyki stosunek bierny i ilustratorski. Czym były „Chłopi", jeśli nie cyklem żywych obrazów przedstawiających książkę? Czy czymś innym była „Lalka"? Czy przy większości adaptacji tekstów klasycznych stawiano sobie pytanie, po co to wszystko i jak się to ma do naszych współczesnych doświadczeń?

Kiedy w grę wchodziły dzieła najwybitniejsze, można było z tych pytań zrezygnować. Ponieważ jednak z pięter najwyższych zaczynamy schodzić na poziom średni, te naiwne kwestie stają się problemami na czasie. Grozi nam bowiem, że nasz film najzwyczajniej ośmieszy dorobek polskiej literatury, ba, już go zaczyna ośmieszać. Dobrze więc byłoby trochę pomyśleć, nim ktokolwiek zdecyduje się stworzyć mimo woli farsę pt. „Ślimak".

JERZY NIECIKOWSKI

CZARNOKSIĘSKA LATARNIA LOUISA MALLE'A

„Black Moon" — „Czarny księżyc". Louis Malle, autor „Windą na szafot", „Kochanków", „Błędnego ognika", „Zazie w metro", „Viva Maria!" „Szmeru w sercu" i „Lacombe Luciena" nieprzypadkowo dał filmowi zrealizowanemu we Francji tytuł angielski. Ma on bowiem potęgować „efekt obcości", wskazać na pokrewieństwo z „Alicją w krainie czarów", książką, która zrodziła się 110 lat temu, dzięki profesorowi matematyki w Oxfordzie, który naprawdę nazywał się Charles Dodgson, a literacką sławę zdobył pod pseudonimem Lewis Carrol. Książka traktowana pierwotnie i zgodnie z zamiarem autora, jako lektura dla dzieci, z czasem zaczęła nabierać innych znaczeń. Surrealiści uznali Carrola za jednego ze swych prekursorów, sprzymierzeńca w buncie przeciwko konwencjom myślenia i języka, mistrza semantycznych igraszek i logiki absurdu. Wyznawcy psychoanalizy doszukują się w tej historii odzwierciedlenia podświadomości człowieka w konwencji marzeń sennych. Niezależnie od różnorodnych intepretacji powiada się, że po Biblii i Szekspirze „Alicja" jest trzecim źródłem, z którego czerpie cytaty szanujący się Anglik.

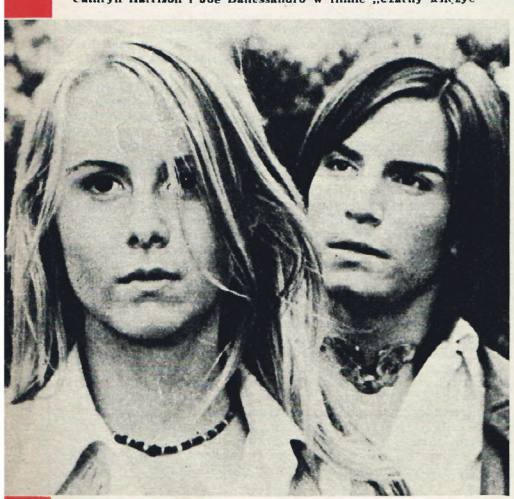
Ale, wracając do „Czarnego księżyca" — przedstawiony tu świat jest światem, który znamy. Oto borsuk na drodze, droga, którą obwąchuje, drzewa, pola, koncert owadów, gdakanie drobiu, spokojna ferma i odgłosy wojny, serie karabinów maszynowych, dalekie wybuchy, maski przeciwgazowe. Ten świat staje się nagle dziwnym. Dlaczego rozstrzeliwuje się w nim kobiety tylko dlatego, że są kobietami? Kim są te nagie dzieci goniące różowego prosiaka? Skąd wziął się tutaj kot-pianista i rozwścieczone barany? *To wszystko* — pisze w „Le Nouvel Observateur" Jean-Louis Bory — *należy nadal do rzeczywistości, ale rzeczywistości nieco innej od naszej, jakby skąpanej w mdłym świetle czarnego księżyca.*

W ten świat wkracza Lily (Cathryn Harrison), dziewczynka uciekająca przed wojną płci. Znajduje schronienie w fermie, zamieszkałej przez starą kobietę (Thérèse Giehse) słuchającą radia (nadaje ono komunikat o poddaniu się Troi) i prowadzącą rozmowy ze swym oswojonym szczurem. Jest tu także rodzeństwo: młoda kobieta (Alexandra Stewart) i młody mężczyzna (Joe Dallesandro), tłum dzieciarni przebierającej się za anioły, by zaśpiewać „Tristana".

Można — pisze Jean de Baroncelli „Le Monde" — *starać się dopasować do każdego obrazu filmu Malle'a klucz psychoanalizy (zresztą nawet widzów słabo znających Freuda uderzy oczywistość pewnych symboli). Ale można także uznać ten film za prawdziwą eksplozję fantazmów, za podróż — w której czary mieszają się z koszmarami — do krainy niewinności i strachu.* Recenzent „L'Express" także zadaje sobie pytanie, czym jest film Malle'a: parabolą, bajką czy surrealistyczną igraszką? Jean-Louis Bory szuka pokrewieństw nie tylko z „Alicją w krainie czarów" Lewisa Carrolla, ale także ze Swiftem i Buñuelem (zwłaszcza z „Drogą mleczną" i „Aniołem zagłady"). Sam Malle nie udziela odpowiedzi na żadne z tych pytań. *Chciał bowiem* — jak pisze de Baroncelli — *zrobić film absolutnie instynktowny, niejako magiczny, rodzaj poematu pisanego tylko pod dyktando wyobraźni, opowieść wyzwoloną z więzów konwencji powieściowych czy teatralnych, z więzów języka, pojmowanego jako środek porozumiewania się. Malle ma rację: należy znów odkryć w sobie duszę dziecka i zanurzyć się w ten potok obrazów, i powoli, stopniowo widzowie upadają w sidła jego wyobraźni, obrazy zamykają się wokół nich jak pułapka, rodzi się oczarowanie.*

Znakomity dramaturg Eugene Ionesco tak z kolei pisze w „Le Figaro" o filmie Malle'a: *Jest tutaj przerażenie, śmierć, ból, okrucieństwo, nasz świat, ale to wszystko jest tak piękne. Czy jest to piękność boska czy też diaboliczna? Nie wiem, w każdym razie ta piękność niejako usztachetnia i usprawiedliwia okrucieństwo. Ale nie należy reżyserowi zarzucać postawy wyniosłego estety, ponieważ piękności „Czarnego księżyca" nie przeszkadzają widzowi w uczestniczeniu w uniwersalnym dramacie ludzkiego losu. Film Malle'a równie dobrze mógłby nosić tytuł „Okrucieństwo i wspaniałość świata". Jedno jest tylko przykre: kiedy oglądamy taki film jak „Czarny książyc", stajemy się bardziej wymagający wobec innych ekranowych widowisk. Ale to charakterystyczne dla wielkich dzieł, że ujawniają miałkość innych utworów.*

Cathryn Harrison i Joe Dallessandro w filmie „Czarny księżyc"



Fiona Lewis i Roger Daltrey w „Lisztomanii"

Życiorys buf

Ten złośliwy goły faun z językiem na wierzchu to Ferenc Liszt z nowego filmu Kena Russella „Lisztomania". Tak, podstarzały już nieco enfant terrible brytyjskiego kina znowu szokuje publiczność swoim spojrzeniem na szacowne tradycje XIX wieku, spojrzeniem z perspektywy współczesnej kultury pop, komiksu i wygłupu. Robi to z niewątpliwą pasją, która u jednych wywołuje wzruszenie ramion, u innych zachwyt. „Lisztomania" należy do cyklu jego „biografii" wielkich kompozytorów. W podobnie bezpardonowy sposób został już potraktowany Czajkowski w filmie „Kochankowie muzyki" (The Music Lovers), nie tak dawno Mahler — obecnie Liszt. Tytuł jest parafrazą terminu „beatlemania" z okresu niezwykłej popularności zespołu muzycznego Beatlesów, popularności, która sięgała w sferę obyczajów i stanowiła zjawisko socjologiczne we współczesnej kulturze.

Russell jest zdania, szym supergwiazd skalę masową był w tuoz i kompozytor naimianek arystok dam, wielki uwod czony wielbicielkam nej klasy, jak pisa Sand i słynna kurt Montez. Dlatego jeg wierzył Rogerowi z zespołu „The W grał już w jego filmie „Tommy"; pojawia się także R

PRZECIW ESKALACJI PRZEMOCY I SEKSU

Najpierw protestowali publicyści. Później, w połowie września zabrał głos kościół katolicki. „Wolność widza nie podlega ochronie, kiedy filmy o przemocy i seksie zalewają cały rok ekrany (3/4 kin wyświetla właśnie takie filmy). Nie ma także mowy o wolności tworzenia, skoro filmy niepornograficzne nie mają żadnej możliwości dotarcia do szerokiej publiczności". Oto tekst oświadczenia Katolickiego Biura Filmowego we Francji.

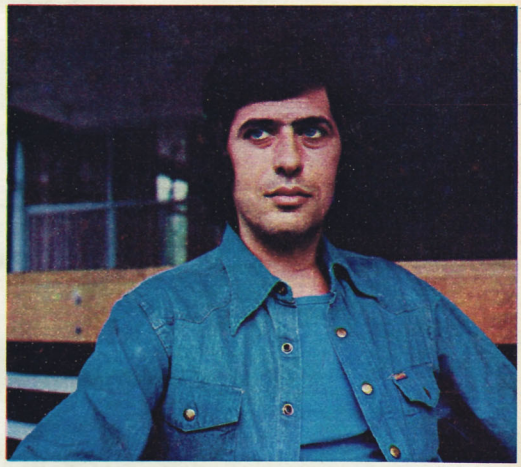
Obecnie zabrał także głos prezydent Francji, Valery Giscard d'Estaing na posiedzeniu Rady Ministrów w dniu 8 października br. Tekst jego wypowiedzi drukują paryskie gazety: *Liberalizacja nie może prowadzić do mnożenia się filmów rozpowszechniających idee przemocy i perwersji, do narastającej komercjalizacji produkcji filmowej, której jedynym i wyłącznym celem jest zysk. Nie można tych nadużyć tłumaczyć prawem do swobody twórczej, nie mają one bowiem nic wspólnego ani z „Kwiatami zła" ani z „Panią Bovary". Wzywam więc rząd i ludzi związanych z branżą filmową do podjęcia w jak najkrótszym czasie niezbędnych kroków, aby zahamować obecne ekscesy i zagwarantować wolność wypowiedzi, zgodnie z prawami jednostki ludzkiej i swobodą wyboru widzów. Jest to zresztą jedyny środek ocalenia przed zagładą sztuki filmowej.*

jeden z Beatlesów w roli... papieża. W oparciu o historyczne fakty Russell konstruuje własną groteskową wizję, śmiało szpikując ją anachronizmami. W jednej ze scen Liszt i jego arystokratyczna przyjaciółka hrabina Maria, zachowują się jak Chaplin i Georgia Hale z „Gorączki złota", wśród emblematów nazistów papieża rozpoznać można wizerunki gwiazd filmowych — Joan Crawford i Judy Garland, grupa sielskich panienek z dobrych domów reaguje na grę Liszta histerycznym piskiem jak nastolatki na koncertach beatowych, a sam Liszt z cynicznym uśmiechem przerzuca się od grania Wagnera do „Kotletów" wystukiwanych dwoma palcami na klawiaturze.

Czy wszystko to jest tylko niesmaczną, pozbawioną głębszej myśli zabawą? Zwolennicy Russella twierdzą, że nie. Już w „Mahlerze" właściwym tematem filmu był związek pomiędzy romantyczną kulturą a ideologią faszyzmu. Podobnie w „Lisztomanii". Kult, jakim otoczony jest Liszt, wykorzystany zostaje przez Wagnera, który przekształca go w ideologię supermana prowadzącą wprost do Hitlera. Właśnie Wagner grany przez Paula Nicholasa jawi się na ekranie jak Frankenstein faszyzmu, a jego wyznawcy noszą mundury hitlerowskich bojówkarzy.

Recenzent „Newsweeku" pisze: — *Russell zdaje sobie sprawę, że społeczeństwo kultury masowej reprezentuje zdegenerowaną cywilizację, która jest ideologicznym dzieckiem ducha romantyzmu. Jak każdy z nas, kocha ją i nienawidzi: jego szalone filmy — a „Lisztomania" jest zapewne najbardziej szalonym i najzabawniejszym — tworzą dziwaczną szaradę, są egzorcyzmami w stylu pop wobec romantycznego demona samego Russella. Czegóż innego można oczekiwać od człowieka, który oświadczył: „po śmierci każę otworzyć mauzoleum, w którym bez końca wyświetlane będą wszystkie moje filmy a moje zabalsamowane zwłoki patrzeć będą w ekran". To już jest Russellmania.*

Roger Daltrey w roli Liszta



fot. Jerzy Troszczyński

Rozmowa „Filmu"

KÁROLY ESZTERGÁLYOS: czekamy na nobilitację

Nowe kino węgierskie to nie tylko Miklós Jancsó i wychowankowie studia Béli Balázsa. Młodzi, obiecujący reżyserzy pracują także w budapeszteńskiej telewizji. Jednym z nich jest Károly Esztergályos, który pokazał niedawno w Instytucie Kultury Węgierskiej w Warszawie swoje filmy „Kaputt" i „Portugalska królewna". erwszy z nich, oparty na fragmentach głośnej książki Curzio Malapartego, zamierza wyświetlić Polska TV.

● *Dlaczego z rozległej książki-reportażu wybrał Pan fragment pokazujący szefa Generalnej Guberni Hansa Franka i jego otoczenie w czasie „urzędowania" na Wawelu?*

— Korzystałem z literatury faktu, ale nie chodziło mi o rekonstrukcję historycznych wydarzeń. Raczej interesował mnie wewnętrzny nurt książki. Powieść reportażową, czy jak kto woli, cykl reportaży potraktowałem jak dziennik intymny włoskiego pisarza i dziennikarza, który przeszedł znamienną ewolucję. Najpierw, gdzieś na początku lat trzydziestych, był zdeklarowanym faszystą, potem coraz bardziej oddalał się od zbrodniczej ideologii, żeby w „Kaputt" dać jej oskarżenie. Interesował mnie długi i skomplikowany proces, jaki zachodził w jego osobowości i postawie. Tak odczytałem tę książkę. Epizod krakowski najlepiej nadawał się do pokazania, jak ten wrażliwy i inteligentny człowiek stara się zająć pozycję bezstronnego obserwatora, jak broni się przed wplątaniem w faszystowskie szaleństwo i jak w końcu wciągają go te wydarzenia. Wszystko, co pokazuję w filmie, odnosi się do wewnętrznego życia pisarza, do jego przemiany. Starałem się na jego przykładzie dokonać rozrachunku z tym nurtem kultury i tradycji mieszczańskiej, z którego wyrósł faszyzm. Bo faszyzm nie jest, jak to niektórzy uważają, przeszłością i tęsknoty do nacjonalistycznego totalitaryzmu ujawniają się w wielu krajach i w wielu środowiskach. A ponieważ opieram się na utworze byłego faszysty, który znajdował się w środku tego ruchu, więc oskarżenie moje brzmi przekonywająco. Surrealizm faszystowskiego rozumowania uwidacznia się najmocniej w scenie uczty wydanej przez Hansa Franka dla faszystowskich bossów.

● *Drugi Pana film — „Portugalska królewna" też rozgrywa się w czasie wojny. I też opiera się na literaturze. To ekranizacja opowiadania Tibora Déry. Czym podyktowany został ten wybór?*

— Nieustannie powracam do spraw drugiej wojny, która w moim przekonaniu stanowiła punkt zwrotny w losach węgierskiego społeczeństwa. Interesuje mnie problem przemocy i okrucieństwa, wpływ gwałtu na ludzką psychikę, na spolistość ludzkich więzi. Z kolei większa część filmów telewizyjnych — i chyba ta najwartościowsza — to mniej lub bardziej wierne adaptacje utworów literackich. Scenariusze pisane specjalnie dla telewizji trafiają się rzadko, najczęściej tworzą je reżyserzy, których dręczy jakiś problem, a nie mogą odnaleźć go w literaturze. Teraz pracuję nad ekranizacją utworu Imre Szárkady'ego „Szymon Słupnik".

Również kinematografia boryka się z kłopotami. Po okresie międzywojennym odziedziczyliśmy kino literackie czerpiące wątki i bohaterów z książek. Tę tendencję przełamano w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy rodziło się „nowe kino" węgierskie. Teraz powraca się do literackich wzorów. To główna przyczyna stagnacji węgierskiego filmu. Powstają filmy znaczące, nawet wybitne, są jednak podobne do filmów sprzed kilku lat. Dla starych tematów i problemów szuka się tylko bardziej wysmakowanych form. Jak pięć lat temu, ton węgierskiemu kinu nadają te same indywidualności — Miklós Jancsó, Ferenc Kósa, István Szabó. Moim zdaniem najlepszy film Jancsó to „Desperaci". Ostatnie utwory tego reżysera odbieram jako parodię jego stylu. Bohaterowie pozbawieni psychologii, włączeni w abstrakcyjny mechanizm historii, choreografia układająca się w arabeski. Ile jeszcze można wyciągnąć na jednej nucie?

● *Nie żałuje więc Pan swojego związku z telewizją?*

— Znalazłem w telewizji większe możliwości rozwoju. W ciągu dwunastu lat zrealizowałem 30 filmów, na taśmie 16 mm i przy pomocy Ampexu. W kinematografii mój dorobek w najlepszym razie wyniosłby dwa, trzy filmy. Telewizja daje możliwość realizacji indywidualnych, osobistych. Zrozumiało to wielu młodych reżyserów, którzy coraz częściej przychodzą do telewizji. Praca dla telewizji ma też mankamenty: pośpiech, nadmierne obciążenie. No, i brak zainteresowania ze strony krytyki, fachowej prasy. Blahy film kinowy recenzują niemal wszystkie pisma, natomiast nawet wybitne filmy czy programy telewizyjne przechodzą nie zauważane. Ale są oglądane. Pocieszam się, że przed laty tak samo postępowano z kinem. Filmy telewizyjne czekają na nobilitację.

Rozmawiał:
BOGDAN ZAGROBA

Edit Szolai

— młoda aktorka węgierska, zagrała niedawno główną rolę w bułgarskim filmie Wylo Radewa „Przeklęte dusze". Jej partnerem jest Polak — Jan Englert w roli jezuity Heredii; akcja filmu rozgrywa się w burzliwych latach wojny domowej, kiedy w Hiszpanii zwyciężał faszyzm i władzę obejmował generał Franco.

Kino „Abaton" w Hamburgu: tu odbywały się tegoroczne Dni Filmu Polskiego

KRYZYS KINA W RFN

JAN OLSZEWSKI

Właściciele kin zachodnioniemieckich skarżą się, że są na krawędzi bankructwa. Tak się składa, że spadek frekwencji w kinach dotknął najsilniej te kraje, w których dawniej istniał ugruntowany nawyk społeczny częstego chodzenia do kina. Pod tym względem Republika Federalna zajmowała jedno z czołowych miejsc w Europie. Globalna liczba widzów kinowych w roku 1958 wynosiła tam 753 miliony; statystyczny obywatel tego kraju chodził do kina 14,7 razy rocznie. W roku 1974 było już tylko 136 milionów widzów; obywatel RFN bywał w kinie 2,2 razy w roku. W pierwszym półroczu 1975 liczby te nadal malały. Jak i czym kino zamierza się bronić? Na ten temat rozmawiamy z trzema zachodnioniemieckimi specjalistami, których diagnozy wychodzą poza sferę rozpowszechniania. Dotykają one głębokich i ciekawych procesów, jakie nurtują kulturę zachodnich społeczeństw.

Werner Grassman — z wykształcenia reżyser filmowy, ma na swym koncie prace w telewizji. Jest współwłaścicielem kina studyjnego „Abaton" w Hamburgu, w którym odbyły się tegoroczne Dni Filmu Polskiego. Współzałożyciel i prezes Kinowej Wspólnoty Roboczej — zachodnioniemieckiego zrzeszenia kin studyjnych.

Frekwencja spada, ponieważ zmieniła się widownia, zaś kina tej zmiany nie dostrzegają. Dawna publiczność masowa zadowala się telewizją, rośnie natomiast ilość widzów traktujących film bardzo poważnie. W tej sytuacji potrzebne są bardziej zróżnicowane metody rozpowszechniania. Tradycyjny model kina, które wyświetla jeden film rozrywkowy przez kilka tygodni, traci dziś monopol.

Jednakże nasze kina chcą poprawić wpływy kasowe środkami natury technicznej. Przykład: parcelacja kin. Jak wiadomo, wielkie sale kinowe przebudowano, w ich miejsce powstało kilka sal mniejszych. Kalkulowano następująco: będziemy wyświetlać jednocześnie kilka filmów, przynajmniej jeden powinien „chwycić". Początkowo ta metoda dawała dobre rezultaty, dziś jednak zawodzi. Poza tym w roku bieżącym pojawiły się amerykańskie filmy o katastrofach, które robią szczególne wrażenie, gdy się je ogląda na dużym ekranie, w dużej sali. I teraz okazało się, że dużych sal i dużych ekranów już nie ma!

● Jakie metody byłyby skuteczniejsze?

— Powtarzam: trzeba szukać nowych metod rozpowszechniania. Przykładem takich poszukiwań może być nasze kino. Wyświetlamy w nim codziennie od trzech do pięciu różnych filmów, w terminach ustalonych na miesiąc naprzód. Daje to średnio od czterdziestu do sześćdziesięciu tytułów miesięcznie. Nasz repertuar jest bardzo urozmaicony. Wyświetlamy filmy tzw. trudne obok rozrywkowych; najnowsze obok klasycznych.

Początkowo mieliśmy kłopoty ze zdobyciem filmów nowych i atrakcyjnych. Firmy dystrybucyjne swoje największe i najnowsze szlagiery wynajmowały w pierwszej kolejności koncernom kinowym, zwłaszcza największemu z nich — sieci kin dawnej firmy UFA. Znaczyło to w praktyce, że „Abaton" mógł wyświetlać te pozycje dopiero w kilka lat po premierze. Ta sytuacja skłoniła nas do działania: gdy w kraju pojawiło się więcej kin podobnych do naszego, postanowiliśmy się zjednoczyć. Tak powstała nasza Kinowa Wspólnota Robocza, która zrzesza dziś około stu kin studyjnych, głównie w dużych miastach. Dziś zdarza się, że my pierwsi otrzymujemy atrakcyjne tytuły.

Sprawą najważniejszą jest nadal różnorodność repertuaru. Wyświetlamy amerykańskie filmy rozrywkowe, filmy młodych reżyserów niemieckich, głośne pozycje kina politycznego. Wyświetla-

my także filmy polskie — w naszym repertuarze znalazła się „Zazdrość i medycyna", „Sól ziemi czarnej", „Faraon" i „Krzyżacy". Chętnie dopisalibyśmy do tej listy „Ziemię obiecaną" i „Wesele"— filmy, które wyświetlaliśmy jednorazowo na tegorocznych Dniach Filmu Polskiego.

● Czy sądzi Pan, że ten typ kina lepiej broni się przed spadkiem frekwencji?

— Sugerują to fakty. W roku 1974 i w pierwszym półroczu 1975 frekwencja w kinach zachodnioniemieckich spadła średnio o 6 procent, u nas wzrastała średnio o 10 procent. Zdaję sobie sprawę, że ten sukces ma różne przyczyny. Pewną rolę odgrywa cena biletów — u nas są one tańsze. Czy choćby lokalizacja: nasze kino leży w sąsiedztwie dzielnicy uniwersyteckiej, co ułatwia nam kontakt z widownią studencką. A jednak upierałbym się, że istnieją ważniejsze przyczyny sukcesu. Nasze kino traktuje widza jak człowieka dorosłego; proponuje repertuar wartościowy; zarazem daje większą możliwość wyboru. Jest to ten model rozpowszechniania, na który dziś jest duże zapotrzebowanie społeczne.

★

Wilhelm Busse pełni funkcję kierowniczą w koncernie UFA-Theater AG. Koncern posiada 90 kin w Republice Federalnej oraz w Berlinie Zachodnim. Kina te podporządkowane są pięciu zarządom filialnym: w Hamburgu, Düsseldorfie, Frankfurcie i Monachium — oraz w Berlinie Zachodnim. Wilhelm Busse jest dyrektorem filii hamburskiej.

Najważniejszą przyczyną spadku frekwencji jest chyba w dalszym ciągu telewizja. Wedle oceny ekspertów, telewizja zachodnioniemiecka ma jeden z najciekawszych programów na świecie. Emituje między innymi 400 pełnometrażowych filmów fabularnych rocznie. Pozycje najatrakcyjniejsze przypadają, oczywiście, na soboty i dni przedświąteczne. Efekt taki, że telewidzowie są zadowoleni, za to kina tracą widzów. W niektórych krajach obowiązują już dziś ustawy, chroniące kina przed telewizją; tak np. we Włoszech telewizja może emitować nie więcej niż dwa filmy w ciągu tygodnia. U nas takich ustaw nie ma.

● Ale przecież są w Republice Federalnej kina cieszące się rosnącą popularnością. Przede wszystkim placówki z repertuarem studyjnym. Czy zna Pan hamburskie kino „Abaton"?

— Znam „Abaton" i jestem pełen uznania dla Wernera Grassmanna. Potrafił skupić wokół swego kina studencką widownię Hamburga. Jest to widownia, która pasjonuje się sztuką filmową i która gotowa jest studiować biuletyny programowe kin studyjnych. Ale proszę pamiętać, że w Hamburgu działa przeszło pół setki kin. Jeśli mają one egzystować — muszą pozyskać publiczność znacznie liczniejszą. A więc tę, która szuka po prostu godzinowej rozrywki; która swe informacje czerpie z plakatów i z gazet codziennych. Właśnie dla takich widzów potrzebne są kina, wyświetlające ten sam film przez tydzień lub kilka tygodni.

Taką placówką jest m.in. hamburskie kino „UFA-Palast". Niegdyś była tam jedna widownia, licząca 1200 miejsc. Dziś, po przebudowie, mamy w tym samym budynku aż siedem sal kinowych. Każda prezentuje inny program, toteż widz ma w czym wybierać. Zdawałoby się, że takie kina powinny cieszyć się powodzeniem. A przecież z frekwencją bywa różnie.

● Sądzi Pan, że to wyłączna wina telewizji?

— Nie tylko. Pewne przyczyny wiążą się z ogólną sytuacją gospodarczą kraju. Niegdyś dużą część publiczności kinowej stanowili ludzie, którzy po południu lub wieczorem wychodzili z domów, by się powłóczyć po mieście. Oglądali sklepy, potem jedli kolację w jakimś lokalu, a na zakończenie wieczoru szli do kina. Dziś ten dawny obyczaj zaczyna zanikać. Przyszła zwyżka kosztów utrzymania, ceny w lokalach wzrosły, rysuje się groźba bezrobocia. Toteż ludzie wolą siedzieć w domu.

Jest wreszcie trzeci powód kryzysu frekwencji. Znaczna część naszej publiczności — zwłaszcza w mniejszych miastach i na prowincji — lubiła oglądać filmy produkcji krajowej. Szczególnym powodzeniem cieszyły się komedie. Dziś, ci ludzie coraz rzadziej chodzą do kina.

● Dlaczego?

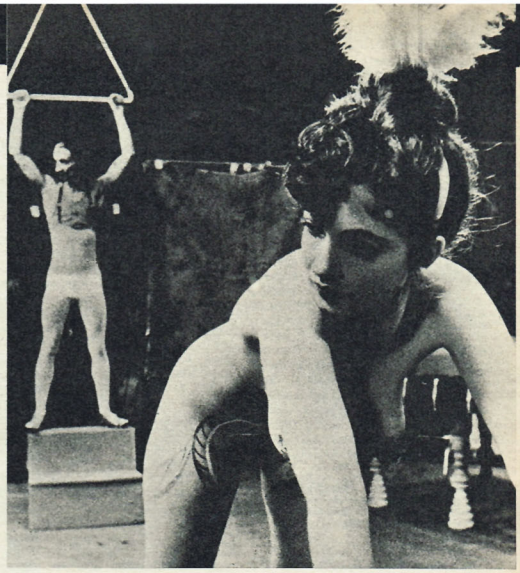
— Ponieważ nie ma filmów, które by ich zainteresowały.

● Ale przecież w Republice Federalnej powstają filmy, które oceniane są bardzo życzliwie przez krytykę...

— Zapewne ma pan na myśli tak zwane młode kino niemieckie. Cały kłopot polega na tym, że te filmy nie budzą zainteresowania owej szerokiej publiczności, o której uprzednio mówiliśmy.

● Młodzi realizatorzy skarżą się, że dystrybutorzy i właściciele kin ich bojkotują.

— To nieprawda. Gdy w połowie lat sześćdziesiątych narodziło się młode kino zachodnioniemieckie, spotkało się z bardzo życzliwym przyjęciem. Nie tylko prasy, lecz także dystrybutorów. Czołowa firma dystrybucyjna Constantin zajęła się rozpowszechnianiem wczesnych filmów Alexandra Kluge, Ulricha Schamoni, Schlöndorffa, Reitza. A więc o bojkocie nie mogło być mowy. Jednakże wpływy kasowe — mimo reklamy — nie były najlepsze. A potem filmy młodych reżyserów popadały w styl coraz bardziej ezoteryczny. Dziś zdarzają się, oczywiście, pozycje wyjątkowe, jak choćby film „Lina Braake" debiutanta Bernharda Sinkela. Ale ogromna większość młodych może liczyć tylko na takie sale kinowe jak „Abaton". Zresztą młodzi nie są chyba tym zbytnio zmartwieni. Realizują swe filmy dzięki specjalnym zasiłkom ze źródeł społecznych, nie muszą więc troszczyć się o powodzenie kasowe.



Filmy pornograficzne rozpowszechnia sieć kin PAM

Proszę mnie źle nie zrozumieć. Nie chcę tu atakować młodych. Ich filmy — eksperymentalne, o wymyślnej budowie — mają swe uzasadnienie. Ale przemysł filmowy nie może się opierać wyłącznie na takiej produkcji. Kino eksperymentalne musi mieć przeciwwagę w postaci wartościowego kina rozrywkowego. Niech pan popatrzy, jak te proporcje układają się w kinie amerykańskim czy francuskim. U nas sprawa jest postawiona na głowie. Kino „nowofalowe" przeżywa koniunkturę, natomiast dobry film rozrywkowy stopniowo zanika.

● Złośliwi twierdzą, że ową alternatywą dla młodego kina jest w Republice Federalnej film pornograficzny.

— Dziś wiadomo już, że pornografia nie jest tak dobrym interesem, jak sądzono dawniej. Jej atrakcyjność wietrzeje; trzeba zwiększać dawki erotyzmu. Tradycyjny sex-film, reprezentujący tzw. pornografię łagodną, traci w naszym kraju powodzenie. W jego miejsce pojawia się pornografia bez żadnych osłonek, tak zwana twarda. Jest ona rozpowszechniana przez specjalną sieć kin — tak zwane kina PAM i TAM-TAM. Popadają one często w zatargi z prokuraturą i policją.

Jakkolwiek by było — pornografia nigdy nie zastąpi dobrego filmu rozrywkowego. A właśnie takich pozycji mamy niewiele. Zdaje się, że możemy liczyć już tylko na adaptacje Simmela. Jest taki powieściopisarz zachodnioniemiecki, za granicą pewnie nieznany, nazwiskiem Johannes Mario Simmel; od kilkunastu lat publikuje regularnie książki, które równie regularnie stają się u nas bestsellerami. Są to przeważnie powieści sensacyjno-psychologiczne o żywej akcji, dotykające różnych aktualnych problemów społecznych czy moralnych. W sumie — typowe „książki do czytania". Otóż powieści te są u nas

ciąg dalszy na str. 16

Lina Carstens w filmie „Lina Braake" Bernharda Sinkela

ciąg dalszy ze str. 15

często filmowane. Ostatnia adaptacja nazywała się „Odpowiedź zna tylko wiatr" (Die Antwort kennt nur der Wind) i opowiadała historię detektywa, który odkrywa aferę ubezpieczeniową, próbuje zdemaskować sprawców, ale w końcu przegrywa w walce z możnymi tego świata. Adaptacje Simmela cieszą się powodzeniem u publiczności, natomiast krytyka ocenia je niepochlebnie. Mamy już dziś w naszym środowisku filmowym prawdziwy spór o tzw. film simmelowski. Samo zjawisko jest zresztą znamienne; sukces tych filmów dowodzi, że nadal rację bytu ma kino tradycyjne, czerpiące swe soki żywotne z literatury. Może chodzi tylko o to, by znaleźć właściwe powieści, nadające się do adaptacji.

● Czy kinematografia zachodnioniemiecka próbowała adaptować powieści historyczne? Pytam, ponieważ film polski ma w tej dziedzinie interesujące doświadczenia.

— Polacy są bardzo przywiązani do swej historii i swej kultury. Chyba dlatego tak żywo reagują na adaptacje swej klasycznej literatury, zwłaszcza zaś na adaptacje powieści historycznych. Jest to zresztą reakcja zdrowa, godna zazdrości. W społeczeństwie niemieckim uczucia tego typu są w stanie zaniku, czy może uśpienia. Toteż sądzę, że źródeł inspiracji dla filmu zachodnioniemieckiego trzeba szukać gdzie indziej.

● W takim razie — gdzie?

— Nie wiem. Pewnie nikt nie wie. Efekt tej niewiedzy jest taki, że dystrybutorzy wolą polegać na filmach zagranicznych. Dziś wiążemy nadzieje z amerykańskimi filmami o katastrofach. Czy jednak w Republice Federalnej będą się one cieszyły taką samą popularnością, jak po tamtej stronie Atlantyku? Bo na przykład „Egzorcysta", film, który w USA odniósł ogromny sukces, w Republice Federalnej miał powodzenie mizerne.

Może więc powinniśmy mniej ufać faworytom, za to uważniej przyglądać się publiczności, badać jej upodobania. Powinniśmy zwłaszcza wiedzieć, czym interesują się i co czytają ludzie młodzi, bo przecież to oni stanowią podstawę naszej publiczności. Bez tej wiedzy łatwo o błędy.

Wspomnę tu o pewnym moim osobistym doświadczeniu. Jakieś siedem lat temu odwiedził mnie przedstawiciel firmy dystrybucyjnej i zaoferował mi pełnometrażowy film rysunkowy. Była to farsa historyczna z czasów rzymskich; krótko mówiąc — pierwszy film o Asterixie. Nie przyjąłem oferty wyjaśniając, że pełnometrażowe filmy rysunkowe nie mają powodzenia. Była to opinia wielokrotnie potwierdzana przez statystyki. Ale oto w jakiś czas potem zauważyłem kolejki przed jednym z konkurencyjnych kin. Okazało się, że wyświetla właśnie „Asterixa". Tajemnica szybko się wydała: Asterix był bohaterem komiksów, którymi dzieci zaczytywały się od dawna. O czym nie wiedziałem. I tak oto okazało się, że powinienem czytywać nawet komiksy.

★

Heinz Klunker jest publicystą zachodnioniemieckiego tygodnika społeczno-kulturalnego „Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt". Jako krytyk filmowy pisuje także w innych pismach zachodnioniemieckich. Bywał kilkakrotnie w Polsce, m.in. na festiwalu w Krakowie

Spadek frekwencji to tylko jeden z objawów choroby. Ważne jest to, że nasza kinematografia przeżywa ogólny, nieustający, bo trwający już kilkanaście lat kryzys. Polega on na tym, że brak koncepcji tej kinematografii. Innymi słowy nikt nie wie, jak nasza kinematografia powinna wyglądać. Niech pan spojrzy na inne kraje. Na przykład na kinematografię amerykańską: mimo wszystkich kolejnych przemian, ma ona pewien styl, pewne ulubione gatunki, kręgi tematyczne, ma wypróbowany system produkcyjny i swego odbiorcę. To samo dotyczy kina francuskiego czy włoskiego. Natomiast nie dotyczy kina zachodnioniemieckiego.

Przyczyny są złożone. Z jednej strony — kinematografia nasza nawet przed półwieczem nie miała takich ekspansyjnych ambicji jak Amerykanie czy Francuzi. Realizowała nie tyle filmy rozrywkowe dla świata czy Europy, ile raczej filmy kameralne na rynek wewnętrzny. Niech pan zwróci uwagę, że nasze kino nie wydało wielkich gwiazd o międzynarodowej sławie, takich jak Gary Cooper, Jean Gabin czy Vittorio De Sica.

● Ale miało zawsze znakomitych aktorów.

— Być może. Ale to dlatego, że mieliśmy zawsze rozbudowaną sieć teatrów. Aktorzy, którzy odnosili sukcesy na scenie, trafiali później do filmu. I jeśli zdobywali międzynarodowy rozgłos, to tylko dzięki temu, że zaczynali grywać w filmach zagranicznych. Tak było kiedyś z Marleną Dietrich, tak było później z rodzeństwem Schell, z Curdem Jürgensem czy Horstem Buchholzem.

To tylko jedna strona medalu. Jest i druga. Trzeba pamiętać o tym, jak układała się historia naszego kraju w ostatnim półwieczu. Najpierw dojście nazistów do władzy, potem upadek Trzeciej Rzeszy; były to wstrząsy, które wywarły ogromny wpływ na naszą kinematografię. Zresztą nie tylko na kinematografię. W tym półwieczu ulegały ciągłemu przewartościowaniu bodajże wszystkie dziedziny świadomości społecznej. Zmienił się nasz stosunek do sztuki, rozrywki, historii itp.

Efekt jest znany. Z jednej strony — kinematografia zachodnioniemiecka nie potrafiła stworzyć silnej i zwartej struktury organizacyjno-ekonomicznej. Z drugiej — nie potrafiła wystąpić z własnymi propozycjami tematycznymi i artystycznymi. Pewne tematy się omija. Przykład: historia. Nasz stosunek do przeszłości uległ tak gruntownemu zaburzeniu, że filmowcy unikają historii. W Republice Federalnej nie mógłby powstać „Potop". Takich zaklętych kręgów tematycznych jest więcej.

Nie sposób zaprzeczyć, że nasi producenci filmowi znaleźli się skutkiem tego w trudnej sytuacji. Jednakże ich wina polega na tym, że ostatecznie zdecydowali się pójść po linii najmniejszego oporu. Jest to widoczne zwłaszcza w ostatnich kilkunastu latach. Kręciliśmy już w RFN filmy kryminalne na wzór angielski (adaptacje Edgara Wallace), westerny, filmy erotyczne, nawet filmy sensacyjne à la Bond. Są to wszystko próby zdyskontowania tego, co wymyślili inni. Nasz film znajduje się w ciągłej pogoni za światową modą; nie próbuje stworzyć czegoś własnego.

Politykę producentów przyswoili sobie dystrybutorzy i właściciele kin. W naszych kinach wyświetlane są z reguły filmy, które zdobyły już powodzenie w innych krajach. Pozycje wartościowe, które wymagałyby pewnego ryzyka finansowego, nie mają wielkich szans. Z reguły trafiają bezpośrednio do telewizji. Czy pan wie, że pozycja taka jak „Stawisky" Alaina Resnais miała swą zachodnioniemiecką premierę w telewizji? Dystrybutorzy kinowi oraz kina jej nie chciały. To samo dotyczy wielu innych filmów zagranicznych, m. in. także polskich.

Słyszy się niekiedy zarzuty, że w programie naszej telewizji jest

Adaptacja powieści Simmela: Marthe Keller i Maurice Ronet w filmie „Odpowiedź zna tylko wiatr" Alfreda Vohrera

„Effi Briest" Rainera Wernera Fassbindera

zbyt wiele filmów fabularnych i że stanowi to konkurencję dla naszych kin. Może to prawda; ale przecież telewizja emituje głównie te filmy, których kina nie chciały wyświetlać.

Powstaje więc szczególna sytuacja. Kina wyświetlają tylko filmy rozrywkowe. Skutek: nikt nie szuka w kinach przeżyć intelektualnych. Skutek: poziom kultury filmowej jest niski. Skutek: nie ma zapotrzebowania na filmy ambitniejsze. Skutek: kina wyświetlają tylko filmy rozrywkowe. Koło się zamyka.

● Jakie Pan widzi wyjście z tej sytuacji?

— Sądzę, że ratunek może przyjść spoza obecnej struktury przemysłu filmowego. Tak np. kulturę filmową szerzą przede wszystkim małe kina z programem studyjnym, takie jak hamburski „Abaton".

Oczywiście, nie możemy poprzestać na szerzeniu kultury filmowej. Najbardziej potrzebny nam jest ambitny, dobrze zrobiony film rozrywkowy produkcji krajowej. Otóż wydaje mi się, że dużą pomocą może być ustawa o popieraniu produkcji rodzimej (Filmförderungsgesetz), która od pewnego czasu obowiązuje w naszym kraju. Zgodnie z tą ustawą właściciele kin zgodzili się przekazywać pewną niewielką kwotę (15 fenigów) od każdego sprzedanego biletu kinowego na potrzeby Instytutu, popierającego produkcję rodzimą. Z kolei ta instytucja wspiera ambitnych reżyserów i producentów. Jeśli przedstawiony scenariusz uzyska uznanie Instytutu, producent otrzymuje 300 tysięcy marek. Nie jest to dużo, ale stanowi jednak pewną sumę wyjściową, umożliwiającą realizację ambitnego projektu. Z pomocy Instytutu korzystają głównie młodzi realizatorzy.

● Czy sądzi Pan, że właśnie oni mogliby stworzyć ów ambitny film rozrywkowy w waszym kraju? Słyszy się przecież zarzuty, że młodzi kręcą filmy ezoteryczne, które nie trafiają do szerokiej widowni.

— Może tak bywało. Ważne jest, że tak być nie musi. Młodzi potrafią nakręcić film, który ma powodzenie u publiczności. Decydującym argumentem jest film „Lina Braake" Sinkela. Jest to komedia, gatunek szczególnie ulubiony przez zachodnioniemieckiego widza, ale zarazem deficytowy. Komedie, które ostatnio u nas kręcono, były raczej odległe od modelu kina ambitnego. I oto Sinkel potrafił połączyć komizm z walorami artystycznymi i z zaangażowaniem społecznym. „Lina Braake" jest historią starej kobiety, która zostaje wyeksmitowana ze swego mieszkania i przymusowo przeniesiona do domu starców. Sprawcą jej poniewierki jest bank, instytucja zaufana i wszechwładna. Jednakże w domu starców Lina Braake spotyka ubezwłasnowolnionego starca, byłego bankowca, który doskonale zna prawo i przepisy finansowe. Dzięki jego pomocy bohaterka knuje skomplikowaną intrygę — i odzyskuje majątek. W rolach głównych wystąpiło dwoje weteranów kina niemieckiego — Lina Carstens i Fritz Rasp. Może i ten szczegół przyczynił się do sukcesu filmu.

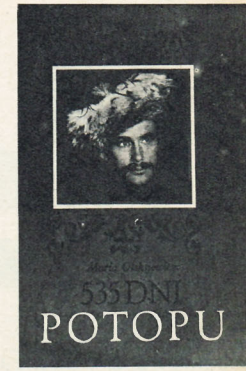
Warto tu odnotować pewną znamienną tendencję w młodym kinie zachodnioniemieckim. Dawniej realizatorzy kręcili swe filmy według własnych scenariuszy, bądź według literatury współczesnej, awangardowej. Dziś sięgają do naszej literatury klasycznej. Fassbinder zrealizował filmową wersję powieści Theodora Fontane „Effi Briest"; Ulf Miehe nakręcił film „John Glückstadt", według opowiadania Theodora Storma. Wim Wenders i Rudolf Thome oparli swe nowe filmy na tekstach Goethego. Może właśnie tędy prowadzi droga do masowej widowni?

Rozmawiał: JAN OLSZEWSKI

KRONIKA „POTOPOWEJ" BATALII

Gustownie wydane „535 dni Potopu" Marii Oleksiewicz udało mi się przeczytać dzięki uprzejmości redakcyjnego kolegi, który egzemplarz na krótko mi wypożyczył (nasze wydawnictwa nie znają powszechnego zwyczaju nadsyłania egzemplarzy recenzyjnych). Książka zniknęła bowiem błyskawicznie z półek księgarskich, co nie powinno dziwić, nawet przy niemiłosiernie wyśrubowanej cenie, prawie równej trzem tomom sienkiewiczowskiego pierwowzoru. Niemal zapomnieliśmy już o istnieniu czegoś takiego jak dziennikarstwo towarzyszące powstawaniu głośnych dzieł, czy też wprowadzające w krąg ludzi te dzieła tworzących (przypominam sobie z tej dziedziny tomik wywiadów Stanisława Janickiego z polskimi filmowcami, wydany, hen, przed piętnastu laty, „fabularyzowaną" opowieść Barbary Wachowicz o perypetiach ekipy „Pana Wołodyjowskiego" — i na tym chyba koniec). Jak wiele przez to tracimy — uzmysławia dobitnie „535 dni Potopu", rzecz o kulisach realizacji i wcześniejszych przygotowań do największego przedsięwzięcia kostiumowego w dziejach naszej kinematografii. Temat — „samograj", wyreżyserowany przez samo życie. Bo to najpierw narodowa dyskusja czy należy w ogóle brać się za Sienkiewicza — potem ekscesy, wokół „niewłaściwej obsady" filmu, wreszcie nie mniej dramatyczne przejścia samej ekipy filmowej, której przyszło borykać się z niedostatkami techniki i pechowymi zrządzeniami losu. Było o tym wszystkim głośno, obawiano się o rezultat i dziś wiemy, że niepotrzebnie.

Autorka książki nie dała się skusić łatwej i efektownej formule dziennikarstwa sensacji i ciekawostek, chociaż temat do tego prowokował. Rzecz pomyślana została jako próba odbicia — w rozmowach ze scenarzystą, reżyserem, scenografem, kostiumologiem i aktorami odtwarzającymi głównych bohaterów — splotu problemów wiążących się z powstawaniem filmu. Oczywiście, „Potop" stanowił okazję wyjątkową do odsłonięcia pasjonujących rzeczy rozgrywających się za kulisami, niedostępnych dla oka późniejszej widowni. Każdy etap jego realizacji objawiał coraz to nowe, i co najistotniejsze, generalne problemy: jak np. pokazywać historię na ekranie, zwłaszcza w przypadku, gdy w kształtowaniu jej wizji pośredniczy sugestywny materiał literacki? Jak pogodzić pogląd historyka z fantazją pisarską, która jednak społecznie się utrwaliła, rugując prawdę dziejową?



Równie zajmujące są na kartach książki Marii Oleksiewicz dylematy scenarzysty czy reżysera, zmuszanego do rezygnacji z bliskich mu postaci, sytuacji czy całych partii oryginału, nie tylko podczas pracy nad skryptem, ale także i później, przy zderzeniu się z możliwościami technicznymi, złośliwością aury, niemiłymi niespodziankami na planie. Największy atut „535 dni Potopu" upatruję w pięknym i niewymuszonym hołdzie złożonym ludziom, którzy dzięki pasji i samozaparciu doprowadzili rzecz całą do pomyślnego końca; a przecież jest to ukłon także pod adresem twórców innych, o których książek nie napisano, choć dzielili ten sam gorzki i złudny smak „filmowej sławy".

Dając zajmującą lekturę entuzjastom filmowego „Potopu" — i wszystkim, którzy interesują się po prostu kinem — Maria Oleksiewicz przypomniała także, jak ambitne i ogólniejsze przesłanie mogą mieć podobne prace dziennikarskie, przypomnijmy raz jeszcze, u nas prawie zupełnie nieobecne. Jest to nie tylko ładny dla oka album, ale i sympatyczna, mądra lektura, jaką polecić można nie tylko osobom tapetującym ściany wizerunkami Daniela Olbrychskiego i Małgorzaty Braunek. Byle nie była to znów „pierwsza i ostatnia", na długo, edycja popularna o tak uniwersalnym adresie.

WOJCIECH WIERZEWSKI

Maria Oleksiewicz: „535 dni Potopu", WAiF, Warszawa, 1975

EWA KACPRZYCKA

„Zawód tak pociągający, tak okrutnie niesprawiedliwy..."

Rozmowa z MACIEJEM GÓRAJEM

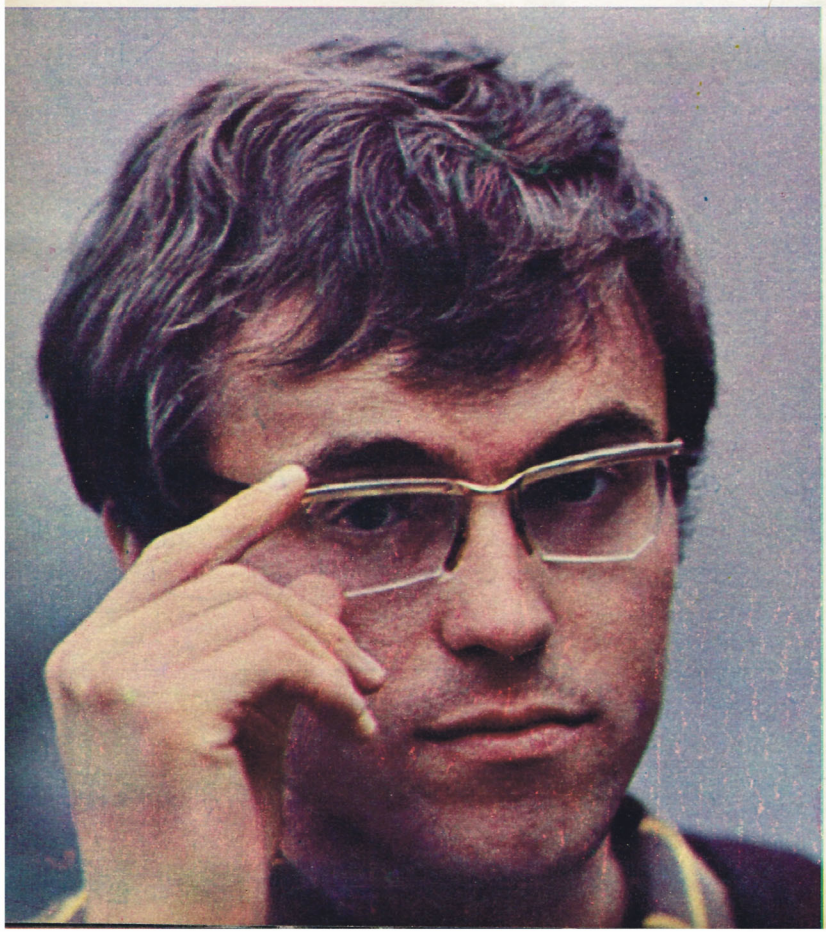
Maciej Góraj jest aktorem i młodym, i znanym. Miał szczęście, a szczęście to połowa sukcesu w tym zawodzie. Reżyser Sylwester Szyszko zaproponował nikomu nie znanemu studentowi główną rolę w filmie „Ciemna rzeka". Maciej Góraj przestał być postacią anonimową. Już miał nazwisko. Dla aktora to bardzo ważne. Wchodzi w obieg. Góraj zagrał zaraz potem u Lenartowicza w „To ja zabiłem", u Wajdy w „Ziemi obiecanej", u Krauzego w „Strachu".

Mówi:

— *W zawodzie aktora o wszystkim decyduje przypadek. Przypadek decyduje o popularności i sławie, przypadek decyduje o obsadzie, przypadek decyduje o zatrudnieniu. Dlatego ten zawód jest tak pociągający i tak okrutnie niesprawiedliwy. To zawód, w którym można wygrać i przegrać. Pracuje się nierównomiernie. Jednego roku kołowrotek: film, teatr, telewizja. Drugiego roku przestój. Teraz właśnie mam przestój.*

Maciej Góraj jest absolwentem

Fot. Jerzy Troszczyński

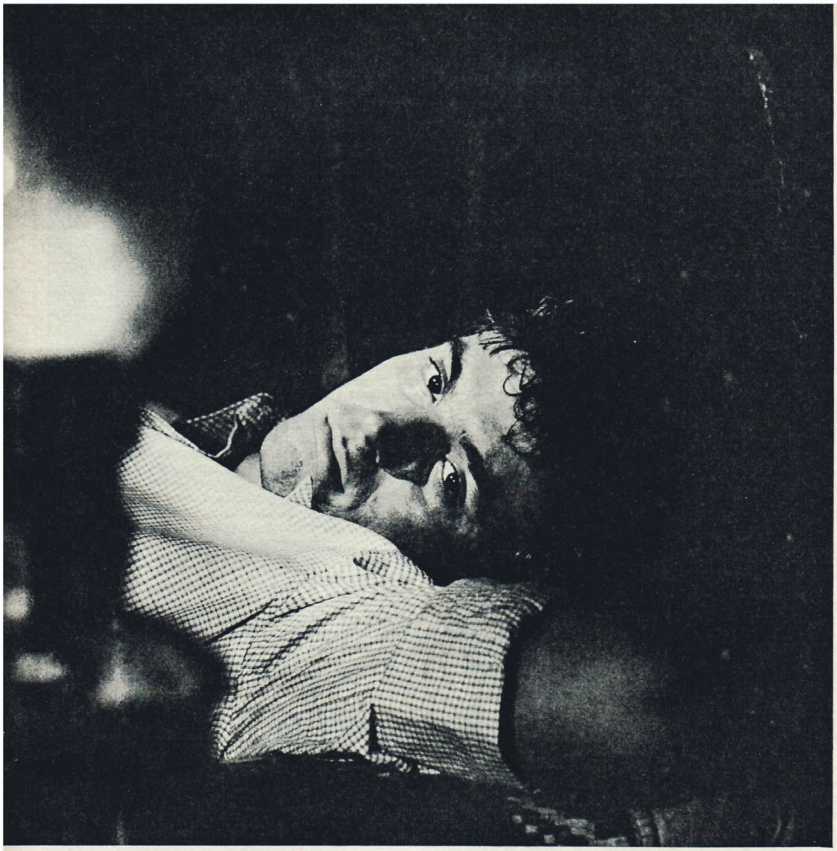


W „Ciemnej rzece"

łódzkiej szkoły teatralnej. Swoją biografię artystyczną budował jeszcze w latach studiów. Po raz pierwszy wystąpił na scenie w „Henryku V" w reżyserii Macieja Bordowicza w łódzkim Teatrze Powszechnym. Przez 9 minut pojedynkował się z kolegami. Reżyser żądał bójki w awanturniczym stylu. W ruchu były miecze i dzidy. Trzeba było tylko uważać, żeby nie pozabijać się naprawdę. Potem zagrał w filmie — u Halora i Gębskiego w „Opisie obyczajów". Zagrał także pachołka w „Bolesławie Śmiałym". Z takim dorobkiem skończył szkołę. W Łodzi nikt jakoś nie chciał go zaangażować. Zafascynowany teatrem Hanuszkiewicza przyjechał do Warszawy i pokonując skrępowanie zapukał do dyrektorskiego gabinetu. W ten sposób wszedł do zespołu Teatru Narodowego, czego pewnie nawet stali bywalcy tego teatru nie zauważyli. Na scenie wtedy był „Hamlet", „Beniowski", „Lorenzaccio", w próbach „Rewizor". W każdym spektaklu otrzymał rolę. W „Hamlecie" grał Bernarda, nawet coś mówił. W „Beniowskim" grał konia. To była najtrudniejsza rola. Razem z kompanią towarzyszącą Olbrychskiemu trzeba było wpaść na scenę i śpiewając wskoczyć na wirującą scenę obrotową. Łatwo było stracić równowagę... W „Rewizorze" tańczył. W „Lorenzacciu" nawet nie pamięta, co robił.

Mówi:

— *Byłem z boku. Mnie praca w teatrze jakby nie dotyczyła. Za-*



Krytycy porównywali go z Maćkiem Chełmickim

zdrościłem Pszoniakowi, że się wykłóca z Hanuszkiewiczem o postać Chlestakowa, że się denerwuje, że mu o coś chodzi. Moje role nie wymagały dyskusji. Więcej wtedy pracowałem w telewizji, przy dubbingu, w radiu. Nie chciałem tego roku zapisać na straty...

Miał być sportowcem. W łódzkim klubie sportowym biegał, skakał. Najpierw marzyła mu się kariera lekkoatlety. Ale kiedyś trzasnęło w nodze ścięgno i sport wyczynowy się skończył. Pozostała sprawność fizyczna i nawyk systematycznych treningów. Dalej biega, pływa, uprawia dżudo, szermierkę, jeździ konno. Aktorowi wszystko może się przydać.

W następnym sezonie teatralnym był w Łodzi w Teatrze Nowym. „Kubuś Fatalista", pełen wdzięku spektakl Witolda Zatorskiego, zadziwiał sprawnością aktorów. Popisy akrobacji stały się też udziałem Góraja. Czy aktor musi być sprawny aż do tego stopnia?

Odpowiada:

— Może nie musi. Może tylko powinien być sprawny. Do roli Konrada czy Hamleta umiejętność robienia salta jest zbyteczna. Ale Olbrychskiemu się przydała. Aktor sprawny nie musi być dobrym aktorem. To się zupełnie nie łączy. Ale czasem trzeba umieć salto i jeszcze parę innych rzeczy. Dlatego warto być w formie.

Nie jest dobrze, kiedy aktor co roku zmienia teatr. Jest wtedy ciągle nowy. Maciej Góraj w ubiegłym roku po raz trzeci zmienił teatr. Wrócił do Warszawy, do Teatru Powszechnego. W szkole powtarzano studentom: idźcie zawsze tam, gdzie was chcą. Dyrektor Zygmunt Hübner chciał mieć Góraja u siebie. Dziś gra w tym teatrze we wszystkich sztukach: w „Sprawie Dantona", w „Ptakach", w „Buffalo Billu", w „Bel Ami". Role ma niewielkie, ale gra. A dla aktora to właśnie jest najważniejsze.

Maciej Góraj, uważa, że teatr jest pierwszy, ale tak się złożyło, że ma na swoim koncie więcej ról filmowych niż teatralnych. Być może kiedyś te proporcje się wyrównają.

Pierwsza fascynacja filmem to było dziecięce oczarowanie kreskówkami Disneya. Młodzieńczą fascynacją był „Popiół i diament" i kreacja Cybulskiego. Oczarowanie Zbyszkiem Cybulskim. Pracę magisterską poświęcił opisaniu jego indywidualności aktorskiej. Oglądał po wielekroć jego filmy, rozmawiał z ludźmi, którzy się z nim przyjaźnili, pracowali. Kiedy na ekranach pojawiła się „Ciemna rzeka", krytycy uparcie porównywali film z „Popiołem i diamentem", postać Zenka z postacią Maćka Chełmickiego. W rok później redakcja „Ekranu" przyznała Górajowi Nagrodę im. Zbyszka Cybulskiego.

Obecnie podziwia Al Pacina. Krajowych aktorów woli nie wymieniać, bo ktoś pominięty by się obraził.

W tym roku Maciej Góraj nie gra w filmie. Zajęcia w teatrze nie są aż tak absorbujące, żeby nie zostawało trochę czasu. Tego czasu nie wolno zmarnować. Trzeba nad sobą ciągle pracować. Trzeba się rozwijać. Jak rozwija się aktor?

Odpowiada:

— Aktor musi stale pracować. Niezależnie od tego, czy gra, czy nie gra. Musi doskonalić dykcję, dbać o fizyczną formę, chodzić, kiedy można, do teatru, obserwować pracę innych aktorów, czytać... Jasne, że najwięcej aktor uczy się, kiedy gra, kiedy pracuje nad rolą. Podobno niektórzy mają do mnie pretensje, że po roli Zenka w „Ciemnej rzece" grałem jakieś nieciekawe postacie. Jestem aktorem i chcę grać. Aktor musi podejmować ryzyko zagrania różnych postaci w różnych filmach. Grać w złym filmie, to niekoniecznie znaczy źle grać. Ja analizuję każdą swoją rolę i każda, nawet ta niedobra, czegoś mnie uczy. Grając zdobywam doświadczenie. ■

W „Strachu" z Joanną Żółkowską

Moje role nie wymagały dyskusji

Mruganie

Przeczytałem niedawno w „Życiu Warszawy" wiadomość o obronie pracy doktorskiej na temat „Funkcje syntaktyczne i semantyczne wyrazu kromie i jego synonimów w historii i dialektach języka polskiego na tle słowiańskim". Boże mój, jak ta nasza polonistyka jest prężna i rozrzutna zarazem, jeśli chodzi o obróbkę najdrobniejszych detali warsztatu. Myśl filologiczna ogarnia wszystko, czego ogarnąć nie można; przenika, co nieprzeniknione. Jak ubogo wygląda na tle polonistycznym nasza filmologia w ogóle, a filmologia krótkometrażowa w szczególności, nie ma jej chyba zresztą wcale. A przecież to kopalnia tematów do rozpraw naukowych. Gdzie się nie obejrzysz — tam się już nanizuje nowy, oryginalny, nie odkryty przez nikogo wątek.

1. Wpływ serialu animowanego „Pomysłowy Dobromir" na rozwój myśli racjonalizatorskiej w środowisku dzieci płci męskiej w wieku od lat siedmiu do ośmiu i pół.

2. Zagadnienia percepcji filmów Andrzeja Szczygła „Makijaż oka" oraz „Dezodoranty" w województwie płockim ze szczególnym uwzględnieniem populacji lewego brzegu Wisły.

3. Rola i znaczenie publikacji Alicji Iskierko w kształtowaniu twórczego entuzjazmu środowiska dokumentalistów polskich średniego pokolenia w latach 1973—75. I pół.

I tak dalej, i tak dalej.

Scibolimy sobie różne teksty o krótkim metrażu w „Studio", w „Ekranie", w „Filmie" i w „FKiO" i jeszcze też w przeróżnych dużych i małych gazetach, nie wiemy, kto to czyta, kto nam wierzy a kto nie; środowisko twórcze dokumentalistów polskich średniego pokolenia patrzy na nas tym wzrokiem co na psa, oczywiście kromie pupilów i pieszczoszków krytyki, o których zawsze się pisze dobrze, a jak się ma pisać źle, to się nie pisze wcale.

Ale jaki my wszyscy mamy warsztat, jakie zaplecze naukowe, jakie rozumienie rzeczy? To jest krytyka? Środowisko dokumentalistów średniego pokolenia ma o nas wszystkich albo prawie wszystkich swoją opinię, a jaka jest — pytajcie sami.

Dajcie nam wreszcie spokój, pozwólcie nam tworzyć — mówi Krystyna Gryczelowska. A my nie, a my kołek między szprychy rozpędzonego dyliżansu krótkometrażowej sztuki. Taka nasza natura wredna, żeby nie powiedzieć — parszywa.

Jedzie sobie samochód, a za nim drugi samochód i ten z tyłu mruga światłami. Znaczy to najczęściej — zjedź z drogi baranie, wyprzedzam. Ale to może znaczyć również: mój drogi współużytkowniku jezdni, urwało ci się tylne koło, jedziesz na trzech, o czym nie wiesz. Albo: otworzył ci się kufer i sypią się z niego kosztowności rozmaite. Albo: urwał ci się zderzak. Więc bądź uprzejmy zatrzymać swój pojazd, skontrolować jego stan techniczny i uzupełnić braki w wyposażeniu przed kontynuowaniem jazdy.

Jedzie sobie samochód, a naprzeciwko inny samochód. Jeden mruga. Może to znaczyć: gdzie się pchasz baranie, ale może również — uważaj przyjacielu, milicja za chałupą, czają się z radarem.

Semantyka mrugania jest dziedziną bardzo interesującą, pozostańmy jednak dziś przy jej warstwie psychologicznej. Naciśnięcie dźwigienki sygnału świetlnego może być objawem pieniactwa albo aktem agresji. Najczęściej jednak jest wyrazem dobrej woli, odruchem solidarności, życzliwą przestrogą. Rozsądny kierowca, do którego mruga inny kierowca — uruchamia natychmiast cały aparat samokontroli, koryguje błąd, którego nie był świadom i w geście podziękowania podnosi prawą rękę do góry, na wysokość głowy, cześć, zrozumiałem, dziękuję. Kierowca niedzielny, albo kierowca idiota, albo kierowca zadufek — również podnosi prawą rękę na wysokość głowy, ale po to tylko, aby — jak w Bolku i Lolku — popukać się w czoło, czego mrugasz baranie, jadę sobie, jak uważam za stosowne.

Nie ma ten krótki metraż krytyki swojej, ani filmologii swojej takiej, która by wizualny odpowiednik słowa „kromie" potrafiła swobodnie rzucić na tło historyczne i na tło słowiańskie. Ale ta krytyka mruga czasem życzliwie: rozpędziłeś się przyjacielu, a tam radar za chałupą. Pchasz się na drugich, gubisz kosztowności, urwał ci się zderzak.

A morał jest taki: Nie pukaj się w czoło, gdy ktoś do ciebie mruga.

WSZYSCY MAMY PIĘĆ PALCÓW

— oto naiwny argument małego człowieka, ni to mężczyzny, ni to dziecka, argument mający skłonić wielkiego rekina przemysłowego do ustąpienia wobec marzeń prostych ludzi o szczęściu.

Baśń XX wieku — **CUD W MEDIOLANIE** (1950), film, który znowu wrócił do nas w telewizyjnej Filmotece Arcydzieł, zelektryzował przed przeszło dwudziestu laty polskich widzów kinowych, a krytyków wpędził w wir długotrwałych, zajadłych dyskusji. Był to okres repertuaru skromnego ilościowo i dość jednostronnego, kiedy każdy tytuł opukiwano ze wszystkich stron, a nad arcydziełami odprawiano krytyczne misteria. „Cud" Vittoria De Siki niewątpliwie był arcydziełem i świadomość tego towarzyszyła jego odbiorcom już od dnia premiery. Zainteresowanie w Polsce było tym większe, że chodziło o kolejne dzieło neorealizmu włoskiego, który — jako kierunek — odegrał w owych latach poważną rolę w świadomości artystycznej co najmniej jednego pokolenia, był „wehikułem poglądów na własną sztukę", jak to określił Bolesław Michałek w ciekawym, wyczerpującym studium „Polska przygoda neorealizmu" („Kino" 1975 nr 1). Tak więc jedni widzieli w „Cudzie" dalszą radykalizację społecznych poglądów De Siki, tyle tylko, że ukrytą w fałdach metafory, inni zaś kiwali głowami nad odejściem mistrza od realizmu. Podobna rozterka panowała zresztą również we Włoszech: film przez półtora roku nie miał tam wstępu na ekrany, a cenzura kazała usunąć końcową scenę strzelania policji do znikających w chmurach biedaków. A kiedy w końcu „Cud" pojawił się na ekranach, prasa chadecka oskarżyła go o komunizm, a lewicowa o tendencje anarchistyczne.

Tymczasem dziś, z perspektywy ćwierćwiecza wiemy, że opowieść o Toto Dobrym, który chciał, aby nikt z jego bliźnich nie cierpiał, była metaforyczną eksplikacją filozofii przyświecającej całej twórczości Vittoria De Siki, owego „humanizmu utopijnego" broniącego człowieka przed samotnością, propagującego międzyludzką solidarność jako pancerz przed obojętnością społeczeństwa mieszczańskiego.

Bohater filmu, bociani podrzutek Toto (w filmie, zgodnie z lokalną włoską mitologią dziecięcą, zostaje znaleziony w kapuście) wyrasta pod okiem dobrej wróżki Lolotty, chowany właśnie w duchu wyżej wspomnianych ideałów. Po śmierci opiekunki trafia do sierocińca, skąd — mając 18 lat — zostaje rzucony w nurt dorosłego życia. W podmiejskim osiedlu nędzarzy staje się organizatorem Dobra, a po cudownym wytryśnięciu na tym terenie nafty, walczy z najazdem bogacza Mobbiego, wspomagany przez cuda dobrej Lolotty, opiekującej się nim nadal z wysokości nieba. Ona też sprawia, że wszyscy biedacy odlatują w końcu na miotłach ku niebu, do krainy, w której „dzień dobry znaczy naprawdę dobry dzień".

Sugestywność ostatniej sceny, rozgrywającej się na tle przepięknej gotyckiej katedry, wsparta melodią przewijającego się przez cały film hymnu biedaków, jest tak wielka, że nie ma chyba widza, który by po znalezieniu się na rzeczywistym mediolańskim placu katedralnym nie rozglądał się przede wszystkim za miejscem tego startu na miotłach i nie traktował go na równi z atrakcją wspaniałego zabytku architektury.

Nie sprawdziły się przepowiednie o odejściu De Siki od realizmu. Po „Cudzie", który sam nazwał trzecią częścią cyklu „o ludzkiej krzywdzie, samotności i dobroci", zrealizował „Umberto D", przejmującą opowieść o rzymskim emerycie, jeszcze silniej wtopioną w nurt aktualnych społecznych wydarzeń niż pierwsze filmy tej tetralogii — „Dzieci ulicy" i „Złodzieje rowerów". Okazało się bowiem, jak już wspomniano, że „Cud" — dzieło jedyne w swoim rodzaju w całej twórczości De Siki — był filozoficznym wyznaniem wiary, obejmującym właściwie wszystkie utwory tego artysty — i te zdecydowanie społeczno-krytyczne, i te późniejsze, „różowe". Charakterystyczny jest zresztą fakt, że zamiar opowiedzenia historii dobrego Toto na ekranie narodził się już w roku... 1939, a więc miał być debiutem reżyserskim De Siki! Wtedy to właśnie zainteresował się on scenariuszem Cesare Zavattiniego „Damy wszystkim ludziom koniki na biegunach". Do realizacji filmu nie doszło. Zavattini przerobił scenariusz na powieść „Toto Dobry", ta z kolei stała się podstawą scenariusza „Cudu", filmu pełnego bogactw, z których czerpać może każdy.

Dla Wsiewołoda Pudowkina, na przykład, film De Siki był syntezą siły kina niemego...

LESZEK ARMATYS

Humanizm utopijny
„Cud w Mediolanie"

Magia „czystego" kina

FAZA IV

Człowiek przeciwko owadom? W klasycznym opowiadaniu grozy plantator brazylijski, który walczył bohatersko z powodzią i suszą, zarazą i wszelkimi plagami, o mało nie ulega pochodowi żarłocznych mrówek, ponieważ zbiorowa inteligencja owadów pokonuje pomysłowe pułapki zastawiane ludzką ręką. Nowela Carla Stephensona to tylko dobrze napisany dreszczowiec. Jeśli do tej fabuły doda się nieco filozofii, może powstać coś w rodzaju „Wykładu profesora Mmaa" Stefana Themersona, o którym sam Bertrand Russell napisał, że „dostarcza cierpkiej przyjemności płynącej z analizy nonsensu". A jeśli odrzuci się nonsens i horror, pozostaną wcale nie fantastyczne relacje z bojów, jakie mieszkańcy wielu nowoczesnych domów toczą wciąż z mrówkami faraona. Te małe, na szczęście niekąśliwe owady, reprezentują wysoki stopień organizacji — tak wysoki, że szanse powodzenia w walce z nimi miałaby chyba tylko akcja programowana przez komputer.

Temat na film. Pojemny, bo jest w nim miejsce na doświadczenie codzienności, grozę i filozofię. W roku 1972 widzowie warszawskiego Tygodnia Filmów Amerykańskich oglądali „Kronikę Hellstroma". Mówiło się w tym filmie wprost, że ze wszystkich gatunków biologicznych zamieszkujących ziemię tylko owady są niezniszczalne. Człowiek sam sobie szykuje zagładę, ale owady potrafią przystosować się do każdej zmiany środowiska. Przeżyły erę dinozaurów, przeżyją być może i ssaki. Ale w „Kronice" przeszkadzał komentarz, zbyt kaznodziejski, drażniła naiwna fabuła, jakby doczepiona do przyrodniczego reportażu. Pozostało wspomnienie rewelacyjnych zdjęć, przerażających niesamowitymi, powiększonymi na cały ekran sylwetkami owadów. Ten sam operator — Ken Middleham — kierował w dwa lata później zdjęciami do „Fazy IV". Realizacja była żmudna i długa, ale powstał film z pewnością lepszy od „Kroniki", błyskotliwie wykorzystujący możliwości tematu. Środki kina naukowego nie krępują tym razem swobodnej gry wyobraźni: „Faza IV" należy do gatunku fantastyki naukowej i realizatorzy nie próbują tego ukrywać. W lipcu br. otrzymała Grand Prix właśnie na festiwalu filmów fantastyczno-naukowych w Trieście. Z powodzeniem wyświetlana jest teraz w kinach Europy Zachodniej, korzystając z mody na obrazy różnego rodzaju katastrof i kataklizmów.

A więc człowiek przeciwko mrówkom. Faza I to demonstracja inteligencji pozaludzkiej, inteligencji owadów, która kształtuje znakomicie funkcjonujący aparat złożony z milionów szeregowych mrówek. W fazie II aparat ten zagraża człowiekowi. Gdzieś na skraju pustyni w Arizonie mrówki wypierają ludzi z ziemi; różne ich gatunki zaprzestały wojen między sobą, zjednoczyły się w ukierunkowanym działaniu. Rezultatem jest stan „braku biologicznej równowagi". Zawodzą wszelkie próby oporu. Trzeba ewakuować teren. Tak zaczyna się faza III i film całkowicie już fantastyczny. Do akcji wkraczają naukowcy: Hubbs (Nigel Davenport) i jego asystent Lesko (Michael Murphy) budują stalową kopułę wyposażoną w skomplikowaną aparaturę elektroniczną. Chcą tylko obserwować, ale atak mrówek zmusza ich do użycia broni chemicznej. Żółta trucizna zabija także ostatnich pozostałych w okolicy farmerów i tylko dziewczyna (Lynne Frederick) znajduje schronienie w bazie naukowców. Mrówki radzą sobie znacznie lepiej od ludzi: w zdumiewającej sekwencji, która jest popisem techniki fotograficznej, brązowe owady przetaczają, ginąc kolejno, grudkę chemicznej trucizny do tunelu królowej-matki. Trucizna zostaje pożarta. Teraz królowa produkuje żółte mrówki, uodpornione na działanie wszelkich chemikaliów. Zmiana barwy, zbliżenia gigantycznego odwłoku, muzyka w pełnym brzmieniu stereofonicznych głośników — wszystko to nadaje tej scenie nieoczekiwany, groźny monumentalizm. Dalsze ataki doprowadzają do zniszczenia systemu klimatyzacji w schronieniu ludzi, a romboidalne, płasko zakończone i błyszczące metalicznie kopce wyrastające wokół kopuły skupiają promienie słoneczne na jej stalowej powierzchni. Temperatura wewnątrz zagraża życiu. Hubbs, który załamał się nerwowo, obsesyjnie szuka miejsca ukrycia królowej-matki sądząc, że zniszczenie „mózgu" zdezorganizuje działalność mrówek. Spotyka go okrutna śmierć. Ale Lesko, studiujący system komunikowania się owadów, podejmuje rozpaczliwą próbę nawiązania kontaktu. Wysyła jako komunikat prosty kształt geometryczny, wychodząc z założenia, że język matematyki jest wspólny dla wszystkich inteligencji. I otrzymuje odpowiedź: na elektronicznym ekranie pojawia się ta sama figura nieco zmodyfikowana. Otwarty kwadrat z punktem w środku. A więc mrówki poddają próbie inteligencję człowieka? Od właściwego odczytania komunikatu zależą być może dalsze losy całej ludzkości. Lesko przyjmuje rozwiązanie najprostsze. Czworobok to symbol terenu zajętego przez owady, który otwiera się na przyjęcie człowieka. Mrówki potrzebują zakładnika albo ofiary. Najpierw poświęca się dziewczyna, potem sam Lesko. Oboje pochłania podziemny labirynt mrówczych korytarzy.

Finał filmu jest początkiem fazy IV. Ludzie nie giną. Wydostają się z piasków, odmienieni w jakiś nieuchwytny sposób, jakby w transie hipnotycznym. Idą w kierunku ludzkich siedlisk wiedząc, że zostali zaprogramowani, że mają do wypełnienia jakieś zadanie, choć nie są świadomi jego treści. Przypomina się finał „Odysei kosmicznej", w którym w kierunku Ziemi zmierza embrion nowego człowieka z misją równie tajemniczą i istotną dla ewolucji naszej rasy. Rzeczywiście, od czasów filmu Kubricka mętna filozofia stała się nieodłączną cechą fantastyki naukowej. Ale zastanawianie się nad sensem czy brakiem sensu podobnego przesłania do niczego nie prowadzi. Istotna jest bowiem osobliwa, poetycka siła tych obrazów. Działa magia „czystego" kina. „Odyseja kosmiczna" odwoływała się do poetyckiej wrażliwości widza, umykając w ten sposób racjonalnej krytyce. Podobnie „Faza IV". Można, oczywiście, zastanawiać się nad stopniem antropomorfizacji owadów w sekwencjach precyzyjnie inscenizowanych przez Kena Middlehama. Ale są one tylko składnikami wizji, którą rządzi inna logika. Reżyserem całości jest bowiem Saul Bass, rysownik i animator. Przed dziesięciu laty jego kreskówka „Dlaczego człowiek tworzy" (Why Man Creates) była sensacją festiwali filmów animowanych. Realizował także czołówki do filmów fabularnych, m. in. „West Side Story", stanowiące same w sobie dzieła sztuki. Gigantyczne owady z „Fazy IV", które bezgłośnie przemierzają zgeometryzowane korytarze, przypominają groteskowe wizje malarskiego filmu animowanego, każą myśleć o ożywionych płótnach surrealistów. Można zaryzykować twierdzenie, że jest to próba nowego stylu obrazowania filmowego, odejścia od tak zwanego filmu operatorskiego, lecz czy możliwa jest konsekwencja na tej drodze? Kiedy zaczynają mówić aktorzy, płaski dialog przypomina nieubłaganie o prawach innej konwencji. Powracamy do naiwnej bajeczki science fiction. Przekroczenie jej granic było zbyt nieśmiałe.

„Faza IV" zapowiada, niestety, tylko dalszą eksploatację tematu „człowiek przeciwko owadom", zamiast poszukiwań w dziedzinie filmowego języka. Oto wiadomość „z ostatniej chwili" z amerykańskiego biuletynu UPI: „Produkcja filmu Harry Saltzmana »Mikronauci« (The Micronauts) z Gregory Peckiem w roli głównej została przesunięta o sześć miesięcy z powodu intensywnych prób nad nową techniką filmowania żywych owadów w zestawieniu z człowiekiem"...

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

PHASE IV, reż. Saul Bass, USA

dania wykwintne z ryb

120 g mięsa ryb zastępuje pod względem wartości białkowych — 100 g mięsa zwierząt rzeźnych — 120 g twarogu — 400 g mleka

Bardzo wartościowe, a jednocześnie delikatne i smaczne mięso ryb, zwłaszcza morskich chudych o białym miąższu, nadaje się nie tylko na codzienne potrawy, ale i wykwintne dania.

DZIŚ – RYBA W RYŻOWYM KRĘGU

2 szklanki ryżu, 2 żółtka, łyżka masła, sól, pieprz, usiekana zielenina; 1/2 kg mrożonej ryby (dorada, morszczuk, mintaj, pałasz), 30 dkg pieczarek, 1 szklanka śmietany, sól, pieprz, łyżka tłuszczu, łyżka mąki, 1 mała cebulka, listek laurowy.

W dużym rondlu zagotować 3 l wody, dodać 2 łyżeczki soli, na wrzątek wsypać suchy ryż i od chwili ponownego zawrzenia — gotować 17 minut. W tym czasie przygotować okrągłą formę babkową z kominkiem, potoknąć zimną wodą. Ryż odcedzić na sitku, włożyć z powrotem do rondla, wymieszać z masłem i 2 surowymi żółtkami, po czym od razu ciasno ułożyć w formie, pozostawiając tak na pół godziny. W tym czasie przyrządzić sos i rybę: jeśli używamy filetów — należy je tylko obgotować przez 10 minut w posolonej wodzie z dadatkiem listka i pieprzu. Jeśli ryba jest w całości — należy ją ugotować i obrać z ości. Na sos: pieczarki umyć, pokrajać w paseczki, włożyć do rozgrzanego tłuszczu, dodać sól i pieprz, chwilę dusić nie rumieniąc. Wlać śmietanę z mąką, podgotowaną rybę i dusić jeszcze na słabym ogniu 10 minut. Ryż wyłożyć na okrągły półmisek, tak by tworzył zwarty krąg, do środka wlać sos z rybą, posypać zieleniną.

BR-709

»OTAGO«

ciąg dalszy ze str. 7

dyną osobą doskonale rozumiejącą różnice kulturowe dzielące Polaków i Anglików, a choćby i różnice zwyczajów obowiązujących podczas pracy na planie, co nieraz wywołuje drobne zadrażnienia a nawet większe napięcia. Na szczęście wszystkim zależy na tym, by projekt stał się filmem. Dla obserwatora jest to wszystko fascynującym widowiskiem: splotem rozmaitych interesów i ambicji, zderzaniem różnych kultur i różnych biurokracji.

TO TAKA DUŻA PRODUKCJA

Rozmowę z Andrzejem Wajdą rozpoczynam od zacytowania jego własnych słów, jakie miał podobno kierować do swych młodszych kolegów: *Gdy zaczynasz swój nowy film, pamiętaj, że przez pierwsze dni kręcisz jeszcze wciąż swój film poprzedni.*

● Pierwsza scena nakręcona w Warszawie, w powieści kameralna, u Pana rozrosła się do wielkiego, masowego widowiska. Dlaczego?

— Za takie pieniądze nie można robić filmu elitarnego. Ten film ma wejść do kin z wielkimi ekranami (realizowany jest na taśmie 70 mm), musi być oglądany. Proza Conrada jest bardzo jednorodna, krystaliczna. Ale też i przez to tak trudna dla adaptatora, który pragnie opowiadać w duchu pisarza a zarazem przeznacza film do szerokiego odbioru. Oznacza to poszukiwanie owego złotego środka: żeby ten utwór nie był za bardzo dekoracyjny, ale i nie pozbawiony atrakcyjności. Nie chciałem robić tego filmu. Kiedyś przygotowywałem się do realizacji „Jądra ciemności". A kiedy nic z tego nie wyszło, bardzo się ucieszyłem, bo rozumiałem, że nie jestem jeszcze gotów do robienia filmu z tekstu Conrada. Tym razem też miałem trochę nadziei, że w ostatniej chwili coś się zdarzy. Ale nie, w pewnym momencie trzeba było wyjść na plan. Teraz myślę, że może jednak film się uda. Nawet zaczyna mnie pasjonować ta praca, różne przeciwności.

Spodobała mi się taka idea, żeby sfilmować opowiadanie jakby przekalkowane z książki. „Smuga cienia" nadaje się do podobnego zabiegu, bo jest krótka, znacznie krótsza niż inne książki, które przerabiałem na filmy. I odznacza się ogromną siłą dzięki zamkniętej formie. Ten powolny wstęp na przykład jest nieodzowny. Jest to opowiadanie o młodym człowieku, przekonanym, że coś musi się zdarzyć. Bohater musi mieć czas na rozpoznanie swojej szansy.

Przy całej wierności dla Conrada pozwalamy sobie na dwa zabiegi. Narrator opowiadania w filmie staje się po prostu Conradem. Skłania do tego sytuacja: robimy film polsko-angielski, trzeba wyraźnie zaznaczyć powód. A jest nim właśnie polskość bohatera opowieści.

Drugi zabieg — dodanie prologu i epilogu. Trudno na razie o tym mówić z całkowitą pewnością, myślę jednak, że może to zasadniczo wpłynąć na odbiór utworu. Opowiadanie tylko o młodości stać się może opowieścią o losie człowieka: o dziecku, młodzieńcu, starcu.

Właściwie zawsze robię filmy o młodych ludziach. Głównym tematem „Smugi cienia" jest przemiana chłopca w mężczyznę. I znów, jak już tyle razy, rozmijam się ze swoją generacją aktorską. W głównej roli — aktor młodego pokolenia. Każde pokolenie ma inne wyobrażenie o tym, jaki jest młody człowiek, jak powinien się zachowywać, jaki winien być. Ufam, że Marek Kondrat może okazać się właśnie tym pokoleniowym „wcieleniem" wyobrażeń o młodości.

● Uważa się, że ma Pan „dobrą rękę" w wyborze aktorów.

— Proszę pani, reżyser wybiera tylko dwa razy: temat — to jest to, o czym ma robić film, i aktorów. Wszystko inne jest mniej ważne. Światło, inscenizacja, inne elementy — mogą być lepsze lub gorsze. Ale filmu i tak nie obronią.

„REGINA MARIS" NA REDZIE

Z mglistego poranka wyłania się wspaniały, świetlisty dzień. Przed zdjęciami skomplikowanej aktorsko sceny na tarasie klubu oficerów marynarki, operator Witold Sobociński patrzy na pełne refleksów morze i wzdycha: *Tak mnie korci, żeby tego w ogóle nie oświetlać. Przecież światło naturalne jest najpiękniejsze.* Morze jest niemal gładkie; jeszcze bardziej szkoda, że żaglowiec spóźnia się. Przecież to idealne warunki do nakręcania scen ciszy na Zatoce Syjamskiej, o której Giles mówił Conradowi: „Oj, to szczególne bajorko".

„Regina Maris" wreszcie przypłynęła, stanęła u wejścia do portu w Warnie, „Smuga cienia" zaczyna się jakby jeszcze raz. Piękny żaglowiec, oglądany z wysokiego zjazdu do portu, przywodzi na myśl słowa z książki Conrada: „Oto wasz statek, kapitanie. Poczułem w piersi gwałtowne uderzenie — jedno jedyne — po którym serce mi stanęło.(...) Przede mną stał mój statek. Jego kadłub, jego maszty i reje napawały moje oczy głębokim zadowoleniem. (...) Pośród innych, znacznie od niego większych statków, stojących w porcie na kotwicy, mój wyróżniał się postawą i «rasą» (...) Wiedziałem, że mój ukochany statek należy do gatunku istot, których samo istnienie budzi bezinteresowny zachwyt. W zetknięciu z nim człowiek zaczyna godzić się z życiem — dobry jest bowiem świat, który takie istoty wydaje..."

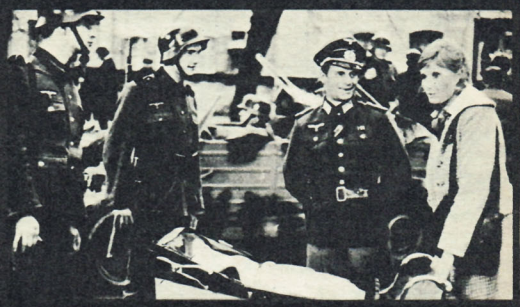
ELŻBIETA SMOLEŃ-WASILEWSKA

OPERACJA „DĄB"

RUMUNIA, 1974

Reżyseria: DINU COCEA. Scenariusz: Horia Lovinescu i Mihai Opris. Zdjęcia: Ion Marinescu. Muzyka: Cornelia Tautu. Scenografia: Radu Calinescu. Wykonawcy: Constantin Diplan (kpt. Udrea), Amza Pellea (Toma), Cornelia Gheorghiu (Cornelia), Irina Petrescu (Corinne), Vasile Cosma (baron von Keil), Ion Caramitru (mjr von Richter) i inni. Produkcja Casa de Filme 5 — Bucuresti. Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 92 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Stejar, extrema urgenta".

Lato 1944, lewicowa opozycja kierowana przez komunistów przygotowuje przewrót antyfaszystowski. Młody kapitan armii rumuńskiej otrzymuje zadanie zdobycia hitlerowskiego planu operacyjnego przewidującego okupację kraju w wypadku takiego przewrotu. Elementy dramatu sensacyjnego połączone z rekonstrukcją wydarzeń politycznych.



NIE UJDZIE CI TO PŁAZEM!

FRANCJA — WŁOCHY, 1975

Scenariusz i reżyseria: MICHEL GÉRARD. Zdjęcia: Daniel Diot. Muzyka: Daniel Faure. Wykonawcy: Pierre Tornade (sierżant Lapointe), Robert Webber (sierżant Lewis), Régis Porte (szeregowy Bernard Duroc), Jacques Duby (kapral Walter), Roger Carel (pułkownik Strumpf), Michel Galabru (piekarz), Nathalie Courval (Brigitte) i inni. Produkcja: Sofracima Paryż — Rzym. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 88 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Soldat Duroc, ca va être la fête".

Farsa o młodym żołnierzu uczestniczącym wbrew woli w 1944 r. w niebezpiecznej misji porwania zza frontu niemieckiego oficera.

ZAGŁADA JAPONII

JAPONIA, 1973

Reżyseria: SHIRO MORITANI. Scenariusz na podstawie powieści Sakyo Kommatsu: Shinobu Hashimoto. Zdjęcia: Hiroshi Murai. Efekty specjalne: Teruyoshi Nakano. Muzyka: Masaru Sato. Wykonawcy: Keiju Kobayashi (dr Tadokoro), Tatsuro Tanba (premier Yamamoto), Hiroshi Fujioka (Toshiro Onodera), Hidaeki Nitani (Yukinaga), Ayumi Ishida (Reiko) i inni. Produkcja: Toho. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 114 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Nippon chinbotsu".

Z serii katastroficznych wizji przyszłości, film ukazujący zagładę całego archipelagu japońskiego pochłoniętego przez ocean wskutek nieodwracalnych procesów tektonicznych.

CZARODZIEJSKIE DARY

NRD, 1973

Reżyseria: RAINER HAUSDORF. Scenariusz na podstawie bajki Samuila Marszaka: Christel Hoffmann. Zdjęcia: Lothar Gerber. Muzyka: Karl-Ernst Sasse. Scenografia: Hans Poppe. Kostiumy: Dorit Gründel. Wykonawcy: Blanche Komerell (Wera), Günter Sonneson (Peter) oraz Siegfried Worch, Adolf Peter Hoffmann, Hans Jürgen Silberman, Eberhard i Otto Mellies, Irma Münch, Else Grube-Deister, Egon Geissler i inni. Produkcja: DDR-Fernsehen — Studio DEFA. Barwny. Opracowany w polskiej wersji językowej (reżyser dubbingu: Zofia Dybowska-Aleksandrowicz). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 70 min. Premiera w grudniu br. Tytuł oryginalny: „Die klugen Dinge".

Film dla dzieci wykorzystujący magiczne możliwości kina, realizujący marzenia o latających dywanach, czarodziejskich pierścieniach i innych przedmiotach posłusznych ludzkiej woli, pod warunkiem używania ich w dobrych intencjach. Staranna i bogata oprawa plastyczna.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Maria Kaniewska, Zbigniew Klaczyński (z-ca red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Zbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. Redakcja nie zwraca rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają wszystkie oddziały i delegatury RSW „Prasa—Książka—Ruch" oraz urzędy pocztowe. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa—Książka—Ruch", Towarowa 23, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wkładkowe RSW „Prasa—Książka—Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa ZDJĘCIA: R. Pajchel, R. Sumik, S. Szymański, S. Zeibiker, Casa de Filme 5, CRF DDR Fernsehen-Defa, Mosfilm, „Newsweek", Polfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Sofracima, Toho, arch. Numer przekazano do drukarni 11.11.1975 r. Zam. 1872. B-116.

INDEKS: 35904/35806

Kinorama

FAKTY

Simone Signoret i Yves Montand wystąpią po raz czwarty razem — po filmach „Czarownice z Salem", „Przedział morderców" i „L'aveu" (Zeznanie). Będzie to dramat sensacyjny Alaina Corneau „Policja — Python 357", studium człowieka, którego fascynuje gwałt.

★

W halach leningradzkiej fabryki „Elektrosiła" Maja Czumak, operatorka głośnej „Premii", kręci zdjęcia do filmu „Pułkownik na emeryturze", którym debiutuje reżyser Igor Szeszukow. Bohater filmu, emerytowany wojskowy (Nikołaj Grifko) decyduje się nieoczekiwanie na podjęcie pracy w fabryce w charakterze ślusarza. Historia jest autentyczna, scenariusz oparty został na reportażu z gazety.

★

24-letni Christian De Sica, syn zmarłego w ub. roku reżysera, debiutuje jako realizator filmu „Giovanimmo". Wystąpi także jako aktor w telewizyjnym programie Cesare Zavattiniego, do którego muzykę napisał jeszcze jeden De Sica — brat Christiana — Manuel.

★

Ze słynnego zespołu braci Marx występującego w serii surrealistycznych komedii w latach trzydziestych, żyje jeszcze trzech: Gummo (74 lata), Zeppo (78 lat) i Groucho (85 lat). Najsłynniejszy z nich, Groucho (z czarnymi wąsami i cygarem w ustach) wystąpił niedawno w TV z okazji wznowienia komediowego serialu „Zakład o życie" (You Bet Your Life).

★

Kino włoskie powraca do epoki „białych telefonów": Dino Risi realizuje nostalgiczną komedię o latach trzydziestych „Gwiazda reżimu" (La diva del regime). W głównej roli początkującej aktorki Agostina Belli (na zdjęciu). Grają także Vittorio Gassman i Ugo Tognazzi.

Łarisa Łużyna — Fot. Jerzy Troszczyński

LUDZIE

ŁARISA ŁUŻYNA

Odwiedziła niedawno Polskę z okazji Dni Filmu Radzieckiego; na ekranach oglądamy ją w pogodnym, młodzieżowym obrazie „Ja i mój pies" Eduarda Gawriłowa. Ale znamy ją także z wielu innych filmów — m.in. „Człowiek idzie za słońcem", „Dom na rozstajach", „Cisza" i, ostatnio, „Tajemnica rękopisu". Role bardzo różnorodne, choć mają pewną wspólną cechę: głęboki, ujmujący liryzm, tak charakterystyczny dla współczesnej szkoły radzieckiego aktorstwa. Larisa Łużyna jest absolwentką WGIK-u, gdzie ukończyła klasę gry aktorskiej prowadzoną przez Tamarę Makarową i Siergieja Gierasimowa.

MAXIMILIAN SCHELL

W filmie Veljko Bulajicia „Zabójstwo w Sarajewie" gra przywódcę organizacji, która dokonała morderstwa arcyksięcia Ferdynanda; był to początek pierwszej wojny światowej. Ale ten austriacki aktor jest także reżyserem. Zakończył właśnie realizację swego trzeciego filmu — „Sędzia i jego kat" (The Judge and His Hangman) według opowiadania Dürrenmatta. Gra w nim tylko epizod (pianista na przyjęciu), obok Jona Voighta, Roberta Shawa i Jacqueline Bisset. Właściwą gwiazdą filmu jest Martin Ritt, reżyser, którego Schell namówił do przyjęcia jednej z głównych ról. W poprzednim filmie Schella „Przechodzień" na ekranie znalazł się także słynny reżyser Peter Hall i Gustav Rudolf Sellner, dyrektor opery w Berlinie Zachodnim. Tym razem osobliwości obsady dopełnia udział samego Friedricha Dürrenmatta, a w innej scenie filmu — Donalda Sutherlanda w roli... zmarłego.

44-letni Maximilian Schell jest jednym z najbardziej aktywnych artystów europejskich. W Bazylei reżyserował spektakl „Traviaty" na otwarcie sezonu w nowym budynku opery; w rodzinnym Wiedniu czeka go realizacja filmu „Opowieści Lasku Wiedeńskiego" według sztuki Von Horvatha o Johannie Straussie, którą wystawi potem także na scenie londyńskiego Teatru Narodowego. W Hollywood wystąpił niedawno w filmie „Człowiek w szklanej klatce" (The Man in the Glass Booth) według kontrowersyjnej sztuki Roberta Shawa, przeniesionej na ekran przez Arthura Hillera. Mówi jednak żartem: *Moja kariera potoczyłaby się zapewne zupełnie inaczej, gdybym przed laty nie odrzucił roli we włoskim westernie „Za garść dolarów". Przysłano mi scenariusz i w trakcie lektury powiedziałem sobie: znam tę historię. To jeszcze raz „Straż przyboczna". Bardzo dobre, ale po co to znowu robić? Nie poznałem nigdy reżysera Sergio Leone i to był mój błąd. Potem zobaczyłem film. Moją rolę grał znakomicie Clint Eastwood...*

Maximilian Schell w filmie „Zabójstwo w Sarajewie"

Nie interesują mnie opinie krytyków. Kreacja aktorska jest moim własnym dziełem, niemal własnym dzieckiem. Nie potrzebuję nikogo obcego, z ulicy, kto powie: „Och, jakie to dziecko ładne!" albo: „Nie napiszę o nim niczego dobrego!" Sama wiem najlepiej, kiedy gram dobrze. Mam swoje tajemnice, jak każda aktorka i nikomu nie zamierzam ich zdradzać. Mówić o akterstwie? Robię to, co do mnie należy na ekranie, i nie mam potem niczego do dodania.

JOANNE WOODWARD,
aktorka amerykańska

GNIEWNE ZERWANIE

Za czasów de Gaulle'a i Pompidou francuskie radio i telewizja (ORTF) stanowiły monolit, którego głos miał być „głosem Francji". Prezydent Giscard d'Estaing dokonał reformy; wyłoniono siedem niezależnych, nawet konkurujących ze sobą organizacji. Ale głosy krytyczne nie ucichły — ostatnio nawet wzmogły się na sile. Sprawą, która obudziła namiętności, okazał się projekt realizacji wielkiego serialu filmowego „Historia Francji widziana przez Sartre'a dla drugiego programu telewizji. Na czele przedsięwzięcia stanął Jean-Paul Sartre, kontrowersyjny filozof, dziś już 70-letni, niemal niewidomy, który chciał uczynić z filmu swój „testament polityczny". Kolejne epizody miały być poświęcone różnym aspektom nowoczesnej historii Francji, tak jak je Sartre rozumie i odczuwa. Kobiecy punkt widzenia zapewniał udział Simone de Beauvoir w realizacji filmu. Przez kilka miesięcy potężny zespół niemal 80 historyków i dziennikarzy zbierał materiały, z których Sartre składał „rewolucyjną" — jak to określił — wersję historii. Ale Marcel Jullian, szef drugiego programu, zawiesił w pewnym momencie realizację. Oficjalnym powodem były nadmierne koszty; Sartre'owi zaproponowano przedstawienie krótkiego filmu — pilota serii. W czasie gwałtownej w tonie konferencji prasowej sędziwy filozof oświadczył, że widzi w tym próbę wywarcia rządowego nacisku na TV, próbę uniemożliwienia prezentacji „lewicowego spojrzenia" na historię. W konkluzji odżegnał się od jakiejkolwiek dalszej współpracy z ORTF.

Simone de Beauvoir i Jean-Paul Sartre
Fot. Newsweek

Kto w tym sporze ma rację? Szeroka dyskusja w prasie udowadnia jedno tylko: Francuzi nadal nie są zadowoleni z systemu organizacyjnego swojej telewizji.

KINEMATOGRAFIKA

JAN MŁODOŻENIEC